BIBLIOTHEK FÜR KUNST- UND ANTIQUITÄTENSAMMLER 9



A. DONATH

PSYCHOLOGIE DES KUNSTSAMMELNS







Psychologie des Kunstsammelns

von

Adolph Donath

BIBLIOTHEK FÜR KUNST- UND ANTIQUITÄTENSAMMLER

Band 1 BERNHART, M., Medaillen und Plaketten *6 Mark*

Band 2 KUEMMEL, O., Kunstgewerbe in Japan. 2. Auflage . . . . *8 Mark*

Band 3 SCHNORR V. CAROLSFELD, L., Porzellan. 3. Auflage . . . . *10 Mark*

Band 4 HAENEL, E., Alte Waffen . . . . *6 Mark*

Band 5 SCHMIDT, ROBERT, Möbel. 4. Auflage . . . *9 Mark*

Band 6 SCHUETTE, M., Alte Spitzen . . . . *8 Mark*

Band 7 v. BASSERMANN-JORDAN, E., Uhren. 2. Auflage . . . . *9 Mark*

Band 8 RUTH-SOMMER, H., Alte Musikinstrumente *6 Mark*

Band 9 DONATH, A., Psychologie des Kunstsammelns. 3. Auflage . . . . *9 Mark*

Band 10 SCHULZE, P., Alte Stoffe . . . . *6 Mark*

Band 11 v. BERCHEM, E., Siegel . . . . *8 Mark*

Band 12 SCHOTTMÜLLER, F., Bronzestatuetten und Geräte . . . . *8 Mark*

Band 13 MARTIN, W., Alt-Holländische Bilder . . . *10 Mark*

Band 14 SCHOTTENLOHER, K., Das alte Buch . . *12 Mark*

Band 15 MÜTZEL, H., Kostümkunde für Sammler *9 Mark*

Band 16 BERLING, K., Altes Zinn . . . . *8 Mark*

Band 17 PELKA, O., Elfenbein . . . . *16 Mark*

Band 18 PELKA, O., Bernstein . . . . *8 Mark*

Weitere Bände sind in Vorbereitung

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler
Band 9

PSYCHOLOGIE
DES
KUNSTSAMMELNS

VON

ADOLPH DONATH

Dritte, vermehrte Auflage

Mit 65 Abbildungen im Text



BERLIN W 62
Richard Carl Schmidt & Co.
1920

Published 1920

Roßberg'sche Buchdruckerei, Leipzig

Vorwort zur ersten Auflage

Dieses Buch ist ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Sammelwesens und eine knappe Darstellung der wichtigsten Phasen des immer größer werdenden internationalen Kunstmarkts. Welche Unsumme von Kleinmaterial und Arbeit hier zu bewältigen war, werden die Kenner zu beurteilen wissen.

Ich habe bei den Museen, Sammlern, Kunsthäusern und Kunsthändlern viel Entgegenkommen und Anregung gefunden und statte ihnen allen hiermit meinen Dank ab. Vor allem dem Generaldirektor der Kgl. Museen zu Berlin, Exzellenz Wilhelm Bode, dem Direktor des Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin, Otto von Falke, dem Direktor des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Berlin Max J. Friedländer, dem Kunsthistoriker des Hauses Lepke zu Berlin, Hans Carl Krüger. Ferner danke ich für die bereitwillige Überlassung wertvollen Reproduktionsmaterials dem Kgl. Kunstgewerbemuseum, dem Kgl. Kupferstichkabinett und dem Kgl. Münzkabinett zu Berlin, dem Victoria and Albert-Museum (South Kensington Museum) in London, dem Kunstgewerblichen Museum in Prag; den Sammlern Prof. Dr. Ludwig Darmstaedter, Generaldirektor O. Gerstenberg und Generalkonsul Julius Gustav Licht in Berlin, Marie Agath in Breslau, Erich Kühnscherf in Dresden, Fritz Gans und August de Ridder (†) in Frankfurt a. M., Dr. Antoine-Feill und Frau Konsul Ed. F. Weber in Hamburg, Albert Freiherr von Oppenheim in Köln, Thomas Knorr in München, Albrecht Ritter von Kubinsky und Dr. A. von Miller-Aichholz in Wien; den Kunsthäusern und Kunsthändlern Amsler und Ruthardt, Dr. Philipp Lederer, Rudolph Lepke und Gaston von

Mallmann in Berlin, J. und S. Goldschmidt in Frankfurt a. M., Christie in London, Jacques Seligmann in Paris. Schließlich danke ich noch den Künstlern Alexander Eckener (Stuttgart) und Joseph Myslbek (Prag) für die gütige Erlaubnis zur Reproduktion zweier Originalwerke, sowie meinem Verleger für die freundliche Anregung zur Publikation dieses Buches.

Berlin, den 15. August 1911.

Adolph Donath.

Vorwort zur zweiten Auflage

Ich habe mein Buch durchgesehen und durchgearbeitet, habe veraltetes geändert, mehrere Kapitel ergänzt, habe einige Sammlerpersönlichkeiten, die in der Psychologie des Kunstsammelns, somit in der Entwicklungsgeschichte des Sammelswesens eine Rolle spielen, ausführlicher behandelt. In das Kapitel „Die Preissteigerung" wurden die wichtigsten Ergebnisse des internationalen Kunstmarkts aus den letzten fünf Jahren aufgenommen. Auch das Abbildungsmaterial ist dank der Freundlichkeit der Sammler bereichert worden.

Berlin, den 19. Dezember 1916.

Adolph Donath.

Vorwort zur dritten Auflage

Diese neue (dritte) Auflage meiner „Psychologie des Kunstsammelns“ wurde beträchtlich erweitert. Ich habe das Kapitel „Der Trieb zum Kunstsammeln“ um neues Material vermehrt, die Abschnitte über „Die Entwicklung des Kunstsammelns“ um neue Daten und Sammlernamen, das Kapitel „Die Sammler und das Fälschertum“ um neue Feststellungen. In den Ausführungen des Kapitels „Die Preissteigerung“, das nunmehr auch alle wissenswerten Ereignisse des gesamten internationalen Kunstmarkts aus den Kriegsjahren bis zum heutigen Tage bespricht, stütze ich mich auf authentische Mitteilungen.

Ich spreche den Kunsthistorikern Dr. Ernst Deneke (Berlin), Direktor Professor Dr. Emil Hannover vom Kunstindustrie-Museum in Kopenhagen, Inspektor Dr. Peter Hertz vom Staatsmuseum für Kunst in Kopenhagen, Direktor Professor Dr. Otto Lanz in Amsterdam, Direktor Professor Dr. Karl Madsen vom Kunstmuseum in Kopenhagen, Direktor Professor Dr. W. Martin vom Mauritshuis im Haag, Direktor Professor Dr. Robert Schmidt vom Kunstgewerbemuseum in Frankfurt a. M. und Dr. Hans Schneider vom Mauritshuis im Haag meinen Dank für ihre freundlichen Mitteilungen aus. Ferner danke ich den Sammlern Etatsrat Wilhelm Hansen in Kopenhagen, Stadtbauinspektor Werner Jakstein in Altona, Professor Dr. Otto Lanz, Direktor der chirurgischen Universitätsklinik in Amsterdam, Thorsten Laurin in Stockholm, Louis Silten (Berlin) und dem Kunsthändler Paul Cassirer (Berlin) für die freundliche Überlassung neuen Abbildungsmaterials.

Berlin, den 27. Mai 1918.

Adolph Donath.



Inhaltsverzeichnis

Der Trieb zum Kunstsammeln

Niemals ist der Trieb zum Kunstsammeln stärker gewesen als in unseren Tagen. Mit der rapiden Entwicklung der Technik, dem fast riesenhaften Emporschießen der geschäftlichen Großunternehmungen, die über Länder und Meere reichen, mit der immer weiter um sich greifenden Spekulation der amerikanischen Millionäre und Multimillionäre wachsen die Begierden, die Wünsche, die Ansprüche. Das Geld hat scheinbar seinen Wert verloren. Aber die Zinsen und Zinseszinsen, die nicht die Technik, nicht der Welthandelt absorbiert, können nicht brach liegen, müssen — nach menschlichen Begriffen — einer Welt zugute kommen, die abseits vom Brausen der Maschinen liegt: der Welt des Geistes, der Wissenschaften, der Künste. Um diese nun werben die Zinsen und Zinseszinsen, die nicht der Welthandel zu verschlingen vermag. Neue Forschungsinstitute werden gegründet, neue Forschungsgebiete erschlossen, neue Kunstsammlungen angelegt. Besonders um die Kunst entspinnen sich Kämpfe von siedender Hitze. Die äußeren Werte des Geldes ringen um die inneren der Kunst.

Man sammelt. Sammelt mit einem Riesenaufwand an Mitteln, der im Moment verblüfft, schafft „Preise", die oft enorm und phantastisch sind, und erobert so, da die Geldkräfte nicht versiegen, Kunstwerte, die sonst unbezahlbar scheinen. Das aber ist scharf auseinanderzuhalten: jegliche Kunstgattung hat in jeglicher Variation ihren sogenannten „Marktwert", Preise, die sich im Verlaufe der Jahrzehnte aus den Angeboten bei den öffentlichen Verkäufen gebildet haben und die dann später gleichsam als Unterlage dienen. Aber unter den Gruppen fast jeglicher Kunstgattung sind Dinge von so erlesener Qualität, daß wir manchen von den

Riesenpreisen, die man heute zahlt, wohl verstehen können. Und da die kunstwissenschaftlich erprobten Qualitäten zumeist in „festen Händen“ sind, da heute die Raffael, Rembrandt und Velasquez, die altdeutschen Holzskulpturen und Steine, die Emails und Gläser der Renaissance, die Majoliken und Textilien, die frühen und tadellosen Abdrücke Dürerscher und Rembrandtscher Blätter nichts weniger als häufig zu kaufen sind, müssen die Museen, Sammler und Händler an die Stücke herangehen, müssen, um ihre Bestände komplettieren zu können, für besondere Qualitäten besondere Preise zahlen.

An dieser Tatsache hat auch der Weltkrieg nicht rütteln können. Im Herbst des Jahres 1914 hörte man allerdings wenig vom Kunstsammeln, aber schon mit Beginn 1915 rührten sich in Deutschland und Österreich-Ungarn — im Gegensatz zu Frankreich und England — neue Kräfte. Die Sammler kauften, die Museen kauften, die Händler kauften, und bei den Versteigerungen, die wieder lebhaft eingesetzt hatten, sah man fremde Gesichter: Leute, die erst zu sammeln begannen. Die neuen Millionäre waren aufgetaucht. Ob aus ihrer starken Gruppe ernste Sammler hervorgehen werden, Sammler also, die Kunstware von Kunst, Qualität von Qualität, Echtes von Falschem zu unterscheiden vermögen, müssen wir abwarten. Denn viele von diesen neuen Millionären rafften die Dinge zunächst vielleicht nur deshalb zusammen, um unwohnliche Räume ihrer neuen Palais mit Möbeln zu füllen, mit alten Teppichen, Gobelins und alten Fayencen; sie kauften eben zunächst fast nur das, was sozusagen „in die Augen springt“, kauften eben nur schnell, um „sich sehen lassen“ zu können. Gesellschaftliche Ziele waren hier oft, wie bei den meisten amerikanischen Sammlern, die Triebfedern des Sammelns. Und mit den gesellschaftlichen Zielen vereinigten sich vielleicht auch spekulative Zwecke. Kunst als „Kapitalsanlage“ ist ja ein Kapitel, das in der Psychologie des Sammelns, deren Begriff sich mit dem Begriff der Entwicklungsgeschichte des Sammelwesens gleichsam deckt, seit langem viel bedeutet. Und da diesen neuen Kunstinteressenten, die der Krieg zu Millionären machte,

die „Göttin Gelegenheit“ ziemlich gewogen schien, trieben sie oft die Preise in die Höhe, und selbst für jene Dinge, die man vor dem Kriege kaum beachtet hatte. Aber — und das sei vorweggesagt — man stand auch klugen Leuten gegenüber, welche nur Qualitäten suchten.

Und das gleiche Spiel wiederholte sich in den Kriegsjahren 1916 bis 1918. Das Jahr 1917 war in Deutschland das Jahr der Hochkonjunktur für Kunstqualitäten, nicht weniger aber auch das Jahr des anormalen Kunstmarktes. Die Preissteigerung, die man damals mitmachte, stand in vielen Fällen in keinem Verhältnisse zu den Werten der Kunstdinge, um deren Besitz man stritt. Daß dann die deutsche Revolution vom 9. November 1918 einen momentanen Stillstand im Kunstleben verursachte, ist ebenso verständlich wie das plötzliche Wiederaufleben des Kunstmarktes in Paris. Aber hiervon soll später noch gesprochen werden.

Kunst ist gleichbedeutend mit Kultur. Doch was schlechthin „Kultur“ heißt, ist ohne Kunst nicht zu denken. Die tausendfältigen Fangarme der Kunst tasten sich an die zartesten Nervenendchen heran, machen sie zittern, schwingen. Tausend Empfindungen und Gefühle werden plötzlich lebendig, wecken das Interesse an dem Kunstgebilde, das greifbar und doch noch wie verschleiert vor uns liegt. Und das Interesse verdichtet sich, je näher wir vordringen, je intensiver uns die Materie des Kunstwerks beschäftigt. Der „Wille“, es zu besitzen, erwacht. Ungehemmt dringen die Gefühle vor, bis der Wille zum „Entschluß“, zur Tat wird. Das Kunstwerk ist unser. Wir freuen uns, es erworben zu haben, und genießen stolz seine Schönheit. Aber das eine Stück füllt uns nicht aus, der Trieb nach Gleichartigem, Gleichwertigem wird stürmischer, wird zur Leidenschaft, und mit dieser paart sich harmonisch der Trieb zur „Erkenntnis“ dessen, was man gesammelt hat. Das eben sind die richtigen Sammler, die nicht bloß leidenschaftlich die Erwerbung eines Kunstwerks betreiben, vielmehr darauf hinzielen, in klugem Erfassen der Wesenheit der Kunst ihre erzieherische Bedeutung und sozialen Zwecke zu erkunden.

Das ist im allgemeinen der Gang des Prozesses, der sich inner-

lich abspielt: durch das Sehen eines Kunstwerks, die ästhetischen Gefühle, die es auslöst, durch den alle Sinne bestrickenden Genuß am Schönen schwillt der Trieb zum Sammeln an. Literarische Anregungen mögen vorausgegangen sein, oder die Eitelkeit, mit andern, die da sammeln, gleichen Schritt zu halten, oder der Ehrgeiz, bestes an Kunst zu besitzen, um es dauernd genießen und studieren zu können. Der bloße „Kunstgeschmack", den die ästhetische Empfindung erzeugt, macht nicht den Sammler. Plinius der Jüngere, der ein „schwacher Dilettant" ist, kauft einfach nur deshalb eine korinthische Statue, weil sie „das Auge eines Künstlers fesseln und den Laien erfreuen kann". Aber Goethe, den die Kunst tiefer bewegt, ist, als er in Marie Einsiedeln ein „vollkommenes Exemplar" des Schongauerschen Stiches „Das Abscheiden der Maria" sieht, dergestalt „ergriffen", daß er „die Begierde, das gleiche zu besitzen, den Anblick immer wiederholen zu können — es mag noch so viel Zeit dazwischen verfließen — nicht wieder loswerden" kann. Und er gesteht ein, daß er später nicht eher nachgab, als bis er gleichfalls zu einem trefflichen Abdruck dieses Blattes gelangte.

Bei all' den treibenden Momenten des Kunstsammelns, dem inneren Genießen, dem Ehrgeiz, der Eitelkeit, dem Wissensdrang ist nicht zuletzt der Zufall ausschlaggebend. Der Zufall weckt die Temperamente, wenn er uns mit einem Male irgendein Kunstgebilde erschauen läßt, das uns gefällt, uns anregt. Und er hat oft schon — wir haben Beispiele genug — ganze Generationen von Sammlern geschaffen, denen das Kunstsammeln eine Art von Lebensaufgabe war, die sich dann auch ihren Nachkommen mitteilte, sich gewissermaßen vererbt hat. Diese eingefleischten Sammler leben oft in einer Welt der Ekstase. Man mag sie vielleicht Sonderlinge nennen, aber gerade sie bilden oft — ich möchte hier ein Wort des Naturwissenschaftlers Wilhelm Bölsche gebrauchen — die „Reservearmee der Wissenschaft". Ihr verdanken die Museen, diese Stätten höchster Kulturäußerungen, nicht selten die interessantesten Anregungen und, was um so dankenswerter ist, oft auch ihre reichere und raschere Entfaltung.

Diese eingefleischten idealen Sammler sind, wie die Händler, zumeist findige Praktiker des Sammelns. Sehr richtig sagt Georg Hirth in seiner „Kunstphysiologie“, daß „die denkbar umfassendste literarische Bildung nicht ausreicht, die durch tausendfältige Anschauung erworbene Findigkeit zu ersetzen. Diese Findigkeit besteht eben zum größten Teil in dem sicheren reflexartigen Einspringen älterer Bilder und Vorstellungen, oder sagen wir gleich: in automatischen Assoziationen.“

Um nun diese praktische Seite des Sammelns sich anzueignen, muß der Sammler nicht nur wissenschaftlich die Form und Entwicklung des Kunstwerks studieren, sondern durch rastlose Vergleichung der Dinge in die einzelnen Techniken Einblick gewinnen, um sich vor Fälschungen halbwegs zu sichern, muß den Markt als solchen verfolgen, um über seine Hausse und Baisse gründlich orientiert zu sein. Der Sammler muß sich als Sammler fühlen, darf nicht, gleich den amerikanischen Trustmagnaten — den meisten von ihnen wenigstens — im Kunstsammeln eine dem Luxus dienende Mode sehen, sondern eine seit Jahrhunderten, ja seit Jahrtausenden wirkende Kulturmission.

Ich möchte die Sammler in zwei Hauptgruppen teilen: in Universalsammler und in Spezialsammler. In dieser ersten Gruppe, die sich neben Bildern alter und moderner Meister für Graphik und Plastik, für Kunstgewerbe und Kuriositäten, Medaillen und Münzen, Autographen und Bücher interessiert, gibt es wieder eine Kategorie, die trotz ihrem universellen Sammeleifer doch oft ihr Hauptaugenmerk auf eine bestimmte Kunstgattung richtet, Sammler, die, ich möchte sagen, durcheinander kaufen, die aber, ihrem Verständnis und Wissen entsprechend, die Malerei dem Kunstgewerbe (in weitestem Umfang) vorziehen und umgekehrt. Ebenso steht in den Kolonnen jener, die wir Spezialsammler nennen, eine ganz stattliche Menge von Kennern, die gewissermaßen zur „Erholung“ Gebiete betreten, auf denen sie eigentlich Fremde sind.

Zur Klasse der Spezialsammler stellen heute die Graphik- und Porzellansammler das größte Kontingent. Am besten haben es

freilich die Graphiksammler. Die Graphik ist schon längst nicht mehr ein Stiefkind der Kunst. Seit der Ausgestaltung der Kupferstichkabinette an den Museen und seit dem Fortschreiten des Kunstmarkts, der heute redlicher bestrebt ist, Qualitäten darzubieten, beschäftigt sich auch der Konsument — der Sammler und der Kunstfreund — intensiver, als es je geschah, mit den für das Studium des Künstlers so wichtigen zeichnenden Künsten. Und der Künstler selbst unterstützt heute, angespornt durch den Erfolg des weit ausholenden Markts, das Interesse, das der Käufer an allen den mannigfaltigen Abarten der Graphik nimmt. Niemals ist wahrhaftig so viel radiert worden wie heute, niemals gab es im Kunsthandel so viele Holzschnitte, Farbenholzschnitte, Lithographien usw. Der Markt ist mit Graphik überschwemmt, und die Wahl wird manchem oft schwer.

Im Hause jener Kunstfreunde, die sich „größere" Bilder nicht leisten können, hat das dekorative graphische Blatt den Öldruck verdrängt. Leider nicht überall, und es wird sicher noch Jahre dauern, ehe die Leute erzogen sind. Als die Lithographie aufkam, atmete der Kunsthandel auf. Es ist nicht hundert Jahre her, seit ein Fachmann zum erstenmal feststellte, wie segensreich Senefelders Erfindung von 1796 auf den Handel gewirkt hat und wie die „leichtere und billigere Produktion" auch „das Stellen billigerer Preise" erlaubte. Damals kaufte der Kunstfreund — ich scheide hier den Begriff des „Kunstfreundes" von dem des „Sammlers" — Lithographien oder Radierungen, um sie in irgendeiner Ecke der Stube aufzuhängen, so wie es zu Chodowieckis Glanzzeit üblich war oder in England und Frankreich, wo im 18. Jahrhundert der Farbstich, der Farbdruck und das Schabkunstblatt zu populärer Blüte gelangten.

Heute liegen die Dinge anders. Heute heißt es: hat der Kunstfreund, der gelegentlich kauft, um seine Räume zu „dekorieren", reiche Mittel oder nur Kleingeld; ist der Sammler, der sich auf dem internationalen Markte umsieht, Millionär oder „bloß" ein reicher Mann? Doch auch der Sammler, der nicht Millionen besitzt, kann heute sammeln, sogar sehr bequem und ohne über das Ziel

hinauszuschießen. Dürer und Rembrandt sind heute zwar kaum mehr zu erschwingen, und wir können es begreifen, daß für die Hauptstücke dieser Großmeister der Graphik schon ganze Vermögen eingesetzt wurden. Denn bei der Nachfrage des Markts sterben die Dürer- und Rembrandtblätter aus, d. h. sie werden immer seltener. Und je seltener sie werden, desto größer sind die Preise, die man zahlen muß. Aber es gibt — die Tatsachen sprechen dafür — immer noch genug günstige Kaufgelegenheit. So können die Graphikliebhaber, um ihre Schätze zu bereichern, etwa mindere „Zustände“ von alten Radierungen durch schärfer und wärmer wirkende ersetzen, arg beschnittene Exemplare etwa durch solche mit tadellosem Rand. Ich kenne Sammlungen, die durch derlei „Verbesserungen“ im Laufe von wenigen Jahren sehr ansehnlich wurden. Und selbst die Sammler von Porzellanen können heute noch, trotz den Riesenpreisen, die man im letzten Jahrzehnt für Stücke von Rang gegeben hat, immer noch mindere Qualitäten mit qualitätsstärkeren Stücken vertauschen. Denn der Markt bringt infolge der Riesenpreise immerzu Kollektionen ans Licht, die bisher ängstlich gehütet wurden.

Einen viel schwereren Stand haben die Sammler von erstklassigen alten Bildern. Kunsturteile, die seit Jahrzehnten geprägt sind, scheinen plötzlich wie weggewischt; Kunstwerte, die längst gefestet sind, über Nacht herabgesetzt. Denn da kommt eines Tages einer, der „neue“ Lehren verkündet, neue Theorien aufstellt, Meister, die etwas galten, augenblicks erdrosselt, Bilder, die Generationen überdauert haben, schlankweg für falsch erklärt. Doch den Museen geht es nicht besser als den Privatsammlern, und das mag für diese ein Trost sein. Freilich haben viele von ihnen das stärkste Mittel in Händen, den Gegner sofort zu entwaffnen: die Provenienz des betreffenden Kunstwerks. Denn vor der Provenienz beugen sich selbst die verwegensten Neuerer. Sie ist ein unerschütterliches Dokument, das durch Dokumente bezeugt wird. Wer heute das Glück hat, Bilder sein eigen zu nennen, die einst zur Beckford-Kollektion, zur Marlborough-, Hope- oder Ashburton-Sammlung, zur Weber- oder Lippmann-Sammlung ge-

hörten, Sammlungen also, die von Kennern hundertmal gesiebt und mikroskopiert sind, dem werden selbst die temperamentvollsten Bilderstürzer kaum etwas anhaben können. Dann aber sind natürlich auch Sammler da, die kraft ihrer eigenen Kennerschaft oder dank ihrer Beziehungen zu Museumsautoritäten den Mut besitzen, Objekten, denen der Stempel hehrer Provenienz nicht eingeprägt ist, jenen Ehrenplatz einzuräumen, den sie ihrer Qualität wegen verdienen.

Aber köstlich sind die Abenteuer, die oft Sammler erlebt haben, welche wirklich auch Kunstkenner sind. Ich möchte aus der Reihe von Briefen, die ich im Laufe der Jahre aus aller Welt erhielt, nur einen einzigen herausgreifen, der mir zur Psychologie des Kunstsammelns besonders charakteristisch scheint. Direktor Professor Dr. Otto Lanz in Amsterdam, einer von den bekanntesten internationalen Sammlern und Kennern, war binnen dreißig Jahren etwa zwanzigmal in Italien, um seine Schätze an Werken des Quattro- und Cinquecento (Abb. 54 u. 55) vervollständigen zu können. Leicht hatte er es nicht. „Wenn der italienische Staat", so schreibt mir Professor Lanz, „seinen Kunstbesitz gesetzlich schützen will, so hat er dazu gewiß das Recht. Er darf aber nicht vergessen, daß Kunst und Wissenschaft international sind und daß ein gutes Werk italienischer Kunst im Auslande für sein schönes Land und dessen edle Kunst ebensoviel und manchmal mehr Propaganda macht, als wenn es unter den riesigen Aufspeicherungen einer seiner Museen totgehängt ist. Der Sinn des bekannten Ausfuhrgesetzes, der lex Pacca, ist natürlich auch nur der, ganz hervorragende, für die Kultur und die Geschichte seines Landes unersetzliche und unmißbare Kunstwerke dem Lande zu erhalten. Von dummen Bureaukraten und kleinlichen Beamten wird aber der Sinn dieses Gesetzes entstellt. So daß auch der Ausfuhr ganz gleichgültiger Kunstwerke von Sanktus Bureaukratius — dem Sinn und Geist des an sich guten Gesetzes zuwider — die größten Schwierigkeiten entgegengestellt werden.

Ein Beispiel für viele: ... aus einem alten Gemäuer im südlichen Umbrien rolle ich eines Tages einen großen Ölkrug von sehr schöner

Form, mit dem Wappen der Barberini, ans Sonnenlicht. Der Bauer erklärt mir, einen zweiten, ganz gleichen Krug zu besitzen. Die beiden Krüge sind wie geschaffen für zwei Nischen, die sich am Eingange meines Hauses befinden, und ich kaufe sie dem Eigentümer ab für den Preis von 150 Lire, an dem er eine ebenso große Freude hat wie ich als Käufer. Doch wehe dem rechtlosen Ausländer: einige Wochen später erhalte ich den einen der beiden Krüge; auf seinen Bruder hat der italienische Staat die Hand gelegt — für das Kunstgewerbemuseum in Rom.

Ein anderes Beispiel: ... Die Schule von Brescia ist in meiner Sammlung ungenügend vertreten. Also fahre ich in den Universitätsferien nach Brescia, drücke jedem der Galeriediener eine Lira in die Hand mit dem Ersuchen, mir diejenigen Bürger der schönen Stadt namhaft zu machen, die sich für die Galerie interessierten. Bei einem von ihnen nun finde ich ein sehr hübsches, kleines Madonnenbild des Brescianer Malers Romanino. Es werden 2000 Lire gefordert; ich biete 500 und für 600 werde ich glücklicher Besitzer des Bildes. Und deklariere es dem Ausfuhrbureau der Brera in Mailand — mit 600 Lire Wert zur Ausfuhr. Diese wird verweigert und es wird mir vom italienischen Staat schriftlich auf gestempeltem Papier die Summe von 570 Lire für das Bild angeboten. D. h. der Ankaufspreis von 600 Lire minus die Ausfuhrtaxe. Ich antworte: zum Erheben der Ausfuhrtaxe für ein Bild, dem ihr die Ausfuhrgenehmigung verweigert, habt ihr einmal kein Recht und übrigens schenke ich das Bild der Accademia von Venedig, welche keinen Romanino besitzt.

Der heilige Bureaukratius, der seinen unwürdigen Stuhl sogar an der stolzen Stätte der Brera aufgeschlagen hat, antwortet mir im Namen des italienischen Staates: ich hätte kein Recht, etwas zu verschenken, was mir nach italienischem Gesetz gar nicht gehöre. Ich protestiere nochmals aus prinzipiellen Gründen gegen das Erheben der Ausfuhrtaxe, da derlei im vorliegenden Falle staatlich organisierten Diebstahl bedeuten würde, eines südamerikanischen Raubstaates vielleicht würdig, aber nicht des damaligen Italiens. Hilft nichts! Ich führe Prozeß gegen den italienischen

Staat, verliere den Prozeß und mit dem Bilde auch mein Geld. Meine Madonna hängt heute in der Accademia von Venedig, wo ich sie wieder gegrüßt habe, und erzählt dem ahnungslosen Forestiere von seiner Rechtlosigkeit in dem schönen Lande und von italienischer Willkür! Und trotzdem hat ein gütiges Geschick mir zu meinem Rechte verholfen und mir Genugtuung verschafft: auf derselben Reise kaufe ich bei einem Steinmetzen in Venedig, der dem naiven Fremdling für unglaublich teueres Geld die unglaublichsten Fälschungen in die Hand spielt, für unglaublich billiges Geld eine heilige Justina mit dem Einhorn: ein Bild, das ich geneigt bin, dem Bonifacio Veronese zuzuschreiben. Ich erkläre es an der Brera als Bonifacio Veronese, mit der Taxation: 700 Lire. Es geht glatt durch und — entpuppt sich, gereinigt, als Moretto, als ein Werk des Meisters der Schule von Brescia!"

Derartige Abenteuer, wie sie hier Professor Dr. Otto Lanz erzählt, tragen natürlich viel dazu bei, den suchenden Sinn des Sammlers zu schärfen. Allerdings ist, um mit Fiedler zu sprechen, „das Maß von Verständnis, zu dem wir gelangen können, abhängig von der produktiven Kraft unseres Geistes, mit der wir dem Kunstwerk begegnen". Und Karl Voll trifft das Richtige, wenn er sagt: „Man muß eine Menge von Dingen nicht nur fühlen, sondern positiv wissen, um ein Kunstwerk richtig zu beurteilen, gleichviel ob es aus alter Zeit stammt oder erst vor kurzem entstand." Übrigens deutet den Unterschied zwischen dem Sammeln alter Kunst und dem Sammeln moderner Kunst Georg Swarzenski mit den Bemerkungen an, daß beim Sammeln alter Kunst sich „alles um das konkrete Werk" dreht, um „die im Werke selbst ruhende Qualität, die persönliche Stellung und die Bedeutung seines Meisters, die Richtung des Stils und Geschmacks, den er vertritt, nimmt man als scheinbar gegeben und außerhalb der Diskussion liegend hin. Der Sammler moderner Kunst ist in der Regel noch nicht so weit! Ihn interessieren zunächst nur die Künstler als solche, die Richtung, die sie vertreten, die Stellung, die ihnen innerhalb dieser Richtung gebührt. Das einzelne Werk ist ihm zunächst einmal wichtig, lieb und wertvoll als Dokument eines bestimmten Künstlers oder einer

bestimmten Richtung, — als Bekenntnis einer künstlerischen Bewegung, Illustration eines Programms, an das er glaubt. (Er glaubt an dieses Programm, weil es der Art seines eigenen Sehens entspricht, oder auch, weil er von seiner Richtigkeit aus irgendwelchen anderen Erwägungen überzeugt ist.) Die Bewertung, die Diskussion, der Einsatz der Autoritäten dreht sich beim Sammeln moderner Kunst zunächst immer um die Richtung als solche, und darüber tritt auch zuerst immer Klarheit und Gewißheit ein und die dann unvermeidliche, mehr oder minder herrschende Konvention. Die Stellung und Bedeutung des einzelnen Werkes beschäftigt die Liebhaber und Kenner erst später, und die Sicherheit hierüber," meint Swarzenski, „findet sich nur allmählich ein."

Wie etwas längst Vergangenes, etwas längst Erstorbenes scheint uns der Begriff „Kuriositätensammler". Und doch existiert diese Sammlergruppe, die eine Gruppe für sich ist, heute noch in aller Welt, wenn auch ihre Zahl im Verhältnis zu den gewissermaßen rein-künstlerisch Sammelnden nur gering ist. Vor drei Jahrhunderten machte man, besonders in Deutschland, noch keinen Unterschied zwischen den Dingen, die einem ernsten kunsthandwerklichen Schaffen entsprangen, und jenen, die zwar durch die raffinierte Art ihrer Ausführung Staunen erregten, aber wegen ihrer Formenkomposition und der Zusammensetzung des Materials an sich kurios waren und für kurios gegolten haben. Und damals stellte man in den Raritätenkammern größtenteils die Arbeiten des reinen Kunstgewerbes wahllos zwischen die bunten, oft höchst apart konstruierten Kuriositäten, zu denen man auch die Instrumente aus Glas oder Holz, Fayence oder Elfenbein zählte. Doch auch damals gab es unter den Kuriositätensammlern Kunstkenner, die solche Stücke bevorzugten, an denen man nicht bloß die Kuriosität schätzen, sondern auch die Kunst und Rarität „admirieren" konnte.

Heutzutage ist der Begriff des Kuriosen naturgemäß enger begrenzt als in den Zeiten, da die Antiquitätenkabinette als eine notwendige Fortsetzung der Naturaliensammlungen betrachtet wurden. Heute verbindet man mit dem Begriff des Kuriosen etwas vielleicht

außerhalb der Kunst Liegendes, etwas Artistisch-Spielerisches, uns Amüsierendes; aber daneben beachten die Leute doch mehr Stücke, die bei aller Kuriosität gewisse künstlerische Werte haben. Und die Mehrzahl dieser Sammler versteift sich gewiß nicht darauf, schwierig zusammengesetzte Arbeiten aus Muscheln oder Schlangenhaut, aus Onyx oder Opalen zu erwerben, wie sie schon zur Zeit der Antike gesucht waren, aber da und dort lebt doch mancher, der eine ähnliche „Species" liebt. Denn es gibt Sammler, die für „merkwürdige" mittelalterliche Schlüssel eine Menge Geld zahlen, oder Sammler, die nur jene Porzellanfiguren kaufen, die sozusagen als Persiflage auf ihre Epoche gedacht sind. Und dicht daneben erscheinen, namentlich unter den Frauen, Sammlerpersönlichkeiten, die sich für Miniaturschuhe aus Porzellan, Silber und Gold erwärmen oder für Fingerhüte aus edelstem Material, für Uhren mit „höllischem" Spielwerk, für kostbar emaillierte Dosen und Döschen, die beim Aufklappen Musikstücke spielen, für Miniaturschränkchen und Kästchen mit Hunderten von knarrenden Fächerchen, oder für die kuriosen Eßbestecke en miniature, ohne die man im Rokoko nicht leben konnte. Als ich die deutschen Privatsammlungen studierte, hatte ich oft die Empfindung, daß derlei kuriose Dinge sich in den Salons gar nicht so übel ausnehmen.

In die Gruppe der Kuriositätensammler reiht man oft — und gewiß mit Unrecht — auch jene nicht zahlreichen Amateure ein, denen eine alte, künstlerisch entworfene und künstlerisch wirkende Spielkarte weit mehr Erbauung bietet, als irgendein anderes Werk der Graphik. Daß aber die Psyche eines solchen „kuriosen" Sammlers die gleichen Momente der wachsenden Leidenschaft aufzeigt, wie die Psyche des geborenen Sammlers überhaupt, das bestätigt mir der Sammler-Werdegang des Stadtbauinspektors Werner Jakstein in Altona. Jakstein schreibt mir:

„Ich selbst spiele nicht Karten, kenne kein einziges ‚Spiel' und würde mich an einem Skattisch totlangweilen. Seitdem ich als kleines Kind aber Kartenhäuser gebaut habe, ist mir eine Sympathie für die Karte immer geblieben.

Im Jahre 1913 kaufte ich in Kopenhagen zwei neue Spiele, weil

sie mich an die altväterlichen erinnerten, mit denen ich früher gespielt hatte. Tatsächlich zeigten sie noch den Stil der 80er Jahre. Sie sind mir später für die letzte Entwicklung (Niedergang) der französischen Karte sehr wertvoll geworden. 1916 fand ich in dem kleinen ‚Museum' zu Zellerfeld im Harz einen Druckstock für Karten aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Ein ausgezeichnet schönes Stück. Der Stock lag an einem undichten Fenster, war verschimmelt und windschief. Ich arbeitete mit einem Druckerlehrling einen ganzen Tag, bis ich einige gute Abzüge hergestellt hatte. Ich kann heute sagen, daß der Reiz ein ganz außerordentlicher gewesen ist. Denn ich habe in einer Sekunde sowohl eine unverhoffte Freude an der mir bis dahin unbekannten Ornamentik, als auch die Erkenntnis einer langen historischen Entwicklung und schließlich die Erinnerung an meine alte Sympathie gefunden.

Als ich darauf Abzüge an einige mir bekannte Museumsverwaltungen schickte, hörte ich aus den Antworten, daß es sich hier um ein ganz vergessenes Gebiet handelte. Eine Woche später fand ich sofort bei Hamburger Althändlern drei wunderschöne alte Spiele. Später hier nie wieder. Die erregte Aufmerksamkeit eines Museumsdirektors ließ mich scherzeshalber nach weiteren Karten forschen. Ich schrieb an einige auswärtige Antiquare. Die erhaltenen Sendungen, vor allem aber die Fehlanzeigen begannen mich zu reizen. Erstens wurde das Gebiet dauernd interessanter, zweitens merkte ich, daß ich hier einen guten Griff getan hatte. Für Güte der Angebote und für Preise bekam ich sehr bald ein gutes Urteil, so daß ich mich tatsächlich nicht ein einzigesmal vergriffen habe (wie bei anderen Ankäufen öfter). Kritisch aber wurde die Sache, als mir Rosenthal sein großes Lager anbot, denn ich hielt damit plötzlich mein Sammeln für uferlos. Beinahe hätte ich alles wieder verkauft . . .

Als Rosenthal schrieb, kaufte ich erst einiges und fuhr dann nach München. Vorher fuhr ich über vielleicht sechs andere Städte, nach Spielkarten suchend, und besichtigte zugleich die großen Sammlungen in Nürnberg und München. Damit war System in die Sache gekommen. Rosenthals Sammlung imponierte mir nicht

mehr sehr. Ich hatte gemerkt, daß die besten Sachen längst aus dem Handel verschwunden waren. R.s beste Karte, eine Virgil Solis, kaufte ich zwei Jahre später für 1600 M. Die konnte nun kein anderer mehr kaufen und ich brauchte einen solchen Schinken.

Mit dieser Karte und bei dem damaligen Ausbau der Sammlung trat der Moment ein, daß mir Preise gleichgültig wurden; denn der Wert der nun noch zukommenden Karten wuchs für die Sammlung, wenn damit eine Lücke ausgefüllt wurde. Ich verstehe daher einige Sammler nicht, die alles nur billig kaufen wollen. Dabei handelt es sich doch stets um vermögende Leute. Ich knausere nur, wenn ich von einer Zeit genug habe, bzw. kaufe dann gar nicht oder wenn ich betrogen werden soll.

Nun zählt meine ganze Sammlung (Abb. 45) etwas mehr als hundert Spiele, aber sie umfaßt alle erreichbaren Gebiete: Länder, Zeiten, Stile, Techniken, Spielarten usw. Alles gehört zusammen, und mir ist daher die billigste Karte genau so lieb und wertvoll wie die teuerste. Meine Leidenschaft hat dabei allerhand Phasen durchgemacht, ist mit der Sache gewachsen. Zuerst kaufte ich aus Wohlgefallen an einigen schönen Stücken, dann wollte ich etwas renommieren, dann wollte ich eine ‚Sammlung' haben, dann wollte ich sie wissenschaftlich ergänzen, dann ihr Qualitäten zufügen, und jetzt habe ich den Entdeckerfimmel. Bitte, finden Sie einmal eine deutsche Karte aus dem 17. Jahrhundert, die für den Volksgebrauch bestimmt gewesen ist! Sie ist verloren."

Dem Sammler Jakstein ist übrigens schon manche, auch in kulturell-wirtschaftlicher Hinsicht interessante „Entdeckung" geglückt. So hat ihn eine „sehr späte, ganz miserable und wertlose Karte aus Itzenhoe (!) finden lassen, daß bis 1850 in fast jeder kleinen Stadt hier oben oft verschiedene Kartenfabriken bestanden haben. Jetzt gibt es in ganz Deutschland nur ein paar!" Diese Karte, die ihn ganze drei Mark kostete und die keine 30 Pfennige wert ist, mag „vielleicht die einzige übriggebliebene von hunderten von Sorten und von tausenden von Spielen sein, die um 1850 in Norddeutschland angefertigt worden sind".

Zu der Armee der Sammler haben neben den Königen und

Fürsten, Diplomaten und Diplomatinnen, Großkaufleuten und Rentieren fast immer auch die Schaffenden selbst erzählt. In der „prächtigen" Stadt Antwerpen „besitzet der Herr Rubens eine vortreffliche Kunstkammer, worinnen eine große Anzahl vieler Raritäten zu besehen"; in Amsterdam bringt Rembrandt — das Inventar von 1656 besagt es — eine Sammlung zusammen, in der wir, von niederländischen und flämischen Meistern abgesehen, Gemälde von Raffael, Michelangelo, Mantegna, Ribera, Graphik von Dürer, Holbein, Schongauer und neben einem antiken Laokoon im großen Atelier des Meisters eine Knabenfigur von Michelangelo finden. Boulle, der Kunsttischler der Régenceepoche, sammelt mit Vorliebe Graphik — sie dient seinen kunstgewerblichen Zwecken —, und kaum ein Jahrhundert später vervollständigt Goethe durch Ankäufe auf Nürnberger Auktionen seine „liebwerthesten" Sammlungen von Münzen und erwirbt daneben eine bedeutende Kollektion von Majoliken, „welche ihrem Verdienst nach unter neueren Kunstwerken sich allerdings zeigen dürften". Und Chr. Schuchardt, der 1848 Goethes Kunstschätze katalogisirt, betont, daß der Dichter „seine Sammlungen benutzt habe, daß sie ihm beständig Stoff zur Kunstbetrachtung und Mitteilung boten" . . .

Johannes Brahms, der „ein Freund der Stiche von Chodowiecki" war, erhielt im Januar 1877 von Wilhelm Engelmann diejenigen Blätter, die der Leipziger Chodowiecki-Kenner „doppelt" hatte, und der Meister war ihm „sehr und von Herzen" dankbar. „Ich sollte mich", antwortete er Engelmann am 9. Februar 1877, „schämen, einen solchen Schatz zu besitzen — aber ich wünsche doch auch für meine Kunst keinen besseren Liebhaber als ich es bin und gönne ihm gern den Genuß, den ich hier habe" . . .

In Frankreich wieder sammelt Balzac, sammelt Sardou. Mit den ersten paar hundert Mark, die sein erster Theatererfolg trägt, kauft der Autor der „Madame Sans Gêne" ein silbernes Tafelgefäß, das er seit Monaten im Schaufenster eines Antiquars mit gierigen Blicken verfolgte, und er begründet damit seine große Sammlung an Kunstgewerbe der Renaissance; Coquelin d. Ä. widmet sich

den französischen Malern des 19. Jahrhunderts — sie bringen ihm 1906 in der Galerie George Petit 403500 Fr. —, und ein Jahr vorher werden in London die Kunstschätze Sir Henry Irvings versteigert. Fast um die gleiche Zeit vergrößert der Berliner Kollege des englischen Schauspielers, Adalbert Matkowsky, seine wertvolle Sammlung, indem er auf seine Prunkschränke der Renaissance Berliner Majoliken stellt, Augsburger Silberhumpen und rheinisches Steinzeug.

Marie von Ebner-Eschenbach sammelte Uhren, Taschenuhren. Immer waren „diese kleinen Instrumente“ ihre Lieblinge, und in ihrer Bescheidenheit bekannte mir die Dichterin, daß ihre bedeutende Uhrensammlung „nichts anderes ist als eine kleine Illustration zur Geschichte der Taschenuhrmacherei von ihren Anfängen bis auf unsere Tage“. Aber wenn die Ebner in der Spiegelgasse zu Wien, wo sie den Winter verbrachte, den schlanken Glasschrank öffnete, aus dem die winzigen Dinger hervorblitzten, wurde jede Uhr in ihrer Hand zum Märchen; sie fabelte von ihrer Lebensgeschichte, wie sie der Schlossermeister Hele so um 1500 geschaffen und wie sie später als Nürnberger „Eyerln“ viel in der Welt umhergekommen sind, zum Ruhme ihres ehrsamen Erfinders ... Und durch welche die Momente Ebner-Eschenbach zum Sammeln von Uhren angeregt wurde, schildert sie mir am 8. Februar 1911 in einem ihrer kostbaren Briefe:

„Ich wollte den Weg kennen, den sie durchschreiten mußten, um es zu ihrer jetzigen Vollkommenheit zu bringen, erwarb einige Stücke, ließ mich durch einen guten Uhrmacher, Herrn Hartel, in der leicht erlernbaren Kunst, sie zu reinigen und wieder zusammenzusetzen, unterrichten. Alte Uhren wurden damals nicht besonders geschätzt, waren billig zu erwerben. Herr Hartel brachte oft sehr hübsche Stücke, die in meinen Besitz übergingen, „zur Stunde“ mit. Die schönsten verdankte ich aber bald der Großmut meines Bruders Adolf (Graf Dubsky, † 2. August 1911), der sehr kunstverständig ist und den Grund zu der Sammlung legte, die allmählich meine Freude wurde, an deren Entstehen ich aber gar wenig Verdienst habe. Sie umfaßt jetzt beinahe 300 Stück“ ...

Als ich Anfang Juni 1915, dreiviertel Jahre vor dem Tode der Marie von Ebner-Eschenbach († 12. März 1916), in ihrem Stammschlosse Zdisslawitz in Mähren zu Gaste war und mit der Dichterin stundenlang über Kunst und Sammeln, über Dichtung und Sammeln sprach, fühlte ich, mit welcher innerlichen Liebe die große Frau an ihren „Kleinen Instrumenten" hing. Wie wenn sie selbst sie geschaffen hätte. Und als ich mich von ihr und ihrer Gesellschafterin Helene Bucher, der Tochter Bruno Buchers, verabschiedet hatte und am Morgen mit dem Neffen der Dichterin, Grafen Viktor Dubsky, wieder die Postkutsche bestieg, träumte ich von dem wundersamen Wesen der Ebner, das ihren feinen seltenen Uhren glich: aus tausend feinen Äderchen quoll ihre Poesie, quoll ihr unvergänglicher Künstlergeist ...

Ich könnte die Reihe der Schaffenden, die da sammeln, fortsetzen, könnte von den Trieben sprechen, die sie zu Sammlern gemacht haben, könnte erzählen, wie Ludwig Knaus (†) aus seinen Niederländern schöpfte, wie Max Liebermann seinen Manet studierte, wie mir Peter Nansen, der dänische Poet († Juli 1918), seine Schwärmerei für kuriose Pfeifenköpfe und Kämme erklärte, oder wie fleißig Richard Strauß, der „Salome"-Strauß, Auktionen besucht, um „Primitive" zu kaufen. Aber ich wollte aus der langen Reihe der Kunstmenschen nur einige Namen herausgreifen, um zu zeigen, daß sich die einen der Anregung halber eine künstlerische Umgebung schufen, während es die andern, gleich Goethe, einfach in ihrer „Natur haben", „das Große und Schöne willig und mit Freuden zu verehren".

Doch der Trieb zum Kunstsammeln steckt fast in jeder Intelligenz, die sich darüber klar geworden ist, daß Kunst Schönheit bedeutet. Nur äußere Momente hemmen ihn oft. Zwischen den Trieb und die „Tat" schiebt sich, bildlich gesprochen, das Geld. Denn Kunstsammeln ist kein billiges Vergnügen, ist sozusagen ein Privileg der Reichen. Daß aber trotzdem die große Allgemeinheit hieraus ihre ideellen Gewinne zieht, das beweist oft genug die Entwicklungsgeschichte des Sammelwesens von den frühesten Anfängen an bis auf unsere Tage.

Die Entwicklung des Kunstsammelns

I.

Die Sammler des Altertums

Schon die Despoten des Orients haben gesammelt. Jahrhunderte vor der Blüteepoche der Griechen, in der man die Kultustempel mit Statuen schmückte und in den Tempelschatzhäusern die prunkvollen Arbeiten künstlerischen Fleißes zusammentrug. In Ägypten und Babylonien. Ein intensiveres Kunstsammeln begann erst im antiken Griechenland. Die Agonaltempel der Griechen bildeten gleichsam ihre „Museen", deren einzelne Stücke genau verzeichnet wurden. Und auch die Schatzhäuser, die sich an die Tempel anschlossen, hatten ihre Kunstinventare. Privatsammler freilich gab es weder zu Solons Zeit noch unter Perikles. Was damals der einzelne für die Kunst getan hat, tat er für die Allgemeinheit, für den Staat, für die Gottheit, deren Wesen er gleichwie etwas empfand, das mit dem inneren Wesen der Kunst verwandt, ja vereint schien. Als Perikles 438 v. Chr. den Parthenon wiedererstehen läßt und Phidias das Bild der Athene formt, wendet das Volk allein für das Gold, das der Meister braucht, 44 Talente auf. Das sind 207460 M.

Das vierte Jahrhundert zeigt schon ein anderes Gesicht. Kunst und Kunsthandwerk dienen jetzt nicht bloß dem Gemeinwesen, sondern den Zwecken der „Edlen". Das Privathaus der Griechen, in dem noch vor hundert Jahren die Einfachheit wohnte, verändert seinen Charakter. Maler, Bildhauer, Kunstgewerbler arbeiten für Private, und die Könige und Fürsten berufen sie an ihre Höfe.

Archelaos von Mazedonien, des Euripides Gönner, bietet Zeuxis, von dem sein Kollege Apollodor zu sagen pflegte, er habe „seinem Lehrmeister die Kunst entwendet und trage sie bei sich“, den stattlichen Preis von etwa 40000 M., damit er seinen Palast mit Gemälden schmücke, Artemisia von Karien versammelt um sich die Künstler Bryaxis, Scopas, Timotheus und Leochares, um ihrem Gemahl Mausolos das Riesengrabmal zu Halikarnaß zu setzen, und nicht lange nachher läßt sich Alexander der Große von Lysippos in Stein hauen und von Apelles malen.

Aber das Interesse für Kunst und Künstler verstärkt sich





Abb. 1.
Silbermünze Attalus II. (159—138 v. Chr.).
Münzkabinett, Berlin.

noch unter den Nachfolgern Alexanders. Unter den Ptolemäern, den Seleuciden, den Attaliden sind zahlreiche Fürsten, die fast systematisch sammeln. Ptolemäus schwärmt für Gemälde, Mithridates Eupator kauft neben Gold- und Silberarbeiten nicht weniger als zweitausend Onyxbecher an, Eumenes II. läßt um 180 v. Chr. den Pergamenischen Altar errichten und erwirbt ältere Kunstschätze für den Athenetempel, Attalus II., sein Bruder (Abb. 1), sammelt alte Gemälde und „die berühmten alten Wandbilder, die nicht käuflich waren, wie die des Polygnot zu Delphi, hat er, wie es scheint, eigens kopieren lassen“. Seit wir durch die Ausgrabungen Karl Humanns in Pergamon mit der Kunst der eigenen Zeit dieser Könige vertrauter geworden sind, „ver-

stehen wir wohl" — sagt Adolf Furtwängler 1899 in der Münchener Akademie der Wissenschaften —, „wie ein feineres Gemüt sich nach der verlorenen Schönheit der älteren Zeit, die nun zur klassischen ward, hinsehnen mußte".

Noch unter dem Hellenen Alexander aber, stärker dann in der Diadochenzeit und im Anfang der Römerherrschaft, hatte der sonst festverankerte Glaube der Griechen, daß Kunst und Kultus eng zusammenhingen, erheblich an Intensität verloren. Trotzdem war immer noch in der breiten Masse eine Art „Gefühl frommer Scheu" vor der Statue zurückgeblieben. So nennt Cicero diese „Vorstellung", und er kann es nicht genug rühmen, daß bei den Rhodiern, in deren Hauptstadt eine Bildsäule ihres Feindes Mithridates steht, diese Statue selbst in den Tagen schwerster Gefahr nicht berührt wird. Das Kunstwerk als solches hat eben den Schutz des Volkes genossen.

Freilich, die Statuen des wahnwitzigen römischen Prätors Verres haben die Griechen selbst „mitten im Frieden" nicht schützen können. Rom hatte zwar Griechenland bezwungen, doch seine antike Kultur nicht herabsetzen können. Wie eine Schmach empfanden die Hellenen den Sammeltrieb des Gajus Verres, die schrankenlose Willkür, mit der er die Tempel beraubte und die Götterbildnisse fortschleppte, um sie in seinen eigenen Villen und Gärten aufzustellen. Und so zertrümmerten sie, trotz ihrer Scheu vor der Statue und trotz dem strafenden Rom, alle die Bildsäulen, die sich der tolle Prätor zu eigenem Ruhme hatte errichten lassen. Dieser Gajus Verres war ein Sammler-Wüstling gewesen, einer der tollsten Bilderstürmer, die die Geschichte kennt. Er hat den Zeus von Syrakus entführt, hat in Athen den Tempel der Göttin bestohlen, den Apollo von Chios an sich gerissen. Und angesichts der griechischen Antike feierte er dann mit seinen Freunden die glühendsten Orgien, bis Ciceros Redefeldzug im Jahre 70 v. Chr. seinem Treiben ein Ende setzte.

Doch Verres war eine Ausnahme unter den römischen Sammlern, deren Kunstliebhaberei sich im allgemeinen in „anständigen Grenzen" bewegte. Fast jeder vornehme Römer kaufte Kunst,

um Villa und Garten zu dekorieren, fast jeder hatte seine pinacotheca, fast jeder eine Unmenge an kostbaren Büchern, ja manche Privatbibliotheken waren so umfangreich, daß man, wie Seneca berichtet, bloß zum Durchlesen der Bücherverzeichnisse ein Lebensalter gebraucht hätte. Dennoch gab es unter den Römern bei all' ihrem Sammeleifer nur eine geringe Zahl, die aus innerem Drang zu den Künsten sich hingezogen fühlte. Zum größten Teil nämlich war in Rom, dessen Kunst vollends von der griechischen Antike beherrscht wurde, das Sammeln bloß Luxussache. Nur wenige besaßen das echte Sammlertemperament. Etwa Silius





Abb. 2.
Silbermünze Kaiser Hadrians (117—138 n. Chr.).
Münzkabinett, Berlin.

Italicus, der, nach den „Briefen“ des jüngeren Plinius, ein so großer Freund alles Schönen war, daß er den „Tadel der Kaufsucht“ sich zuzog. „Er hatte mehrere Villen in ein und derselben Gegend, zog aber immer die neuen auf Kosten der alten vor. Da fand man eine große Bibliothek, viele Statuen und Bilder, die er nicht nur besaß, sondern denen er einen förmlichen Kultus erwies.“ Und durch Plinius erfahren wir auch, wie sehr man sich im antiken Rom — auch Cicero spricht davon — für Kunstauktionen erwärmte. In einem Brief an Rufinus berichtet er von dem Stadtgespräch: „Iam sunt venales tabulae Tulli ...“ „Schon sind die Gemälde des Tullus zum Verkauf ausgeboten. Man erwartet die Versteigerung. Denn er war so reich, daß er die

ansehnlichsten Gärten an demselben Tage, an dem er sie gekauft hatte, mit einer Menge der ältesten Statuen schmücken konnte.“

Tullus liebte Skulpturen und Bilder, aber seine Nachbarn schwärmten auch für das Kunstgewerbe, das der römische Handel, der international geworden war, in Massen auf den Markt warf. Man kaufte griechische Keramik und heimische Produkte dieser Kunstart, die aber gleich der Bildnerei den griechischen Einfluß verriet, kaufte Gemmen, Gläser, Waffen, Textilien. Und wie hoch man oft damals die griechische Kunst bezahlte, zeigt der Preis, den Cäsar für zwei Werke des Malers Timomachos (aus der Diadochenzeit) gab: er erwarb seinen „Rasenden Ajax“ und seine „Medea“ für nicht weniger als 80 Talente, also für 432000 M. Wie hoch übrigens die griechische Plastik bewertet wurde, beweist die Summe von 100 Talenten, d. s. 540000 M., auf die man — nach Plinius dem Älteren — Polyklets „Diadumenos“ schätzte, diesen „mädchenhaft zarten, die Siegerbinde sich um den Kopf schlingenden Jüngling“.

Zur Zeit des Augustus lebte in Rom ein Sammler, der als erster auf den glücklichen Einfall kam, seine Kunstdinge, unter denen sich auch der Farnesische Stier befand, der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Er hieß Asinius Pollio. Und derselbe Asinius Pollio steuerte reichlich zur Errichtung der ersten großen öffentlichen Bibliothek bei, die Cäsar propagiert hatte. Die Gründung eines staatlichen Museums, in dem alle in römischen Händen befindliche griechische Kunst ihren Platz finden sollte, war jedoch nicht zustande gekommen. Agrippa, von dem die Idee ausgegangen war, hatte sie bei seinem Freunde Octavian nicht durchsetzen können.

Unter den Herrschern der julisch-klaudischen Kaiserzeit war der Sammeleifer der Römer, der wohl zumeist ihrer Prunksucht entsprang, bedeutend gewachsen. Man umgab sich nicht nur mit antiker Kunst, die noch immer in „Mode“ war, sondern schuf auch den lebenden Künstlern goldenen Erwerb. Die reichsten Römer hatten ihre Leibporträtisten, und die Nachfrage nach Plastik war überhaupt so groß, daß man Statuen ohne Kopf, wie Jakob Burckhardt sich ausdrückt, „in Vorrat“ gearbeitet haben

muß, um „nach geschehener Bestellung“ den Kopf aufzusetzen. Aber auch die Maler, die Kunstgewerbler, die Kopisten hatten Arbeit genug. Denn die Imperatoren selbst stützten die Künste: Nero, der eine Verres-Natur war, nicht minder als der Flavier Domitian, der kluge Trajan nicht minder als sein Nachfolger Hadrian. Und Hadrian (Abb. 2), ein Sammler größeren Stils, hat zum letztenmal in Rom die griechische Antike als unantastbares Vorbild gepriesen.

II.

Mittelalter

Im 3. Jahrhundert war die römische Kunst zusammengebrochen, und mit ihrem Sinken verlor auch die griechische Antike an werbender Kraft. Constantin übernimmt die Rolle des Verres, plündert die alten Tempel, um Konstantinopel, sein „neues Rom", zu verschönern. Und aus den Trümmern griechisch-römischer Kunst, die Julian Apostata noch retten will, blüht eine neue Kunst hervor, die in Justinians Zeit zur Reife kommt. Byzanz triumphiert. 532 beginnt in Konstantinopel der Bau der Sophienkirche. Hunderte von Kunsthandwerkern vollenden gleißende Kirchengeräte, weben kostbare Stoffe. Nun sammelt die Kirche. Sie füllt ihre Schatzkammern mit den Erzeugnissen jüngster Kunst.

Aber die magische Kunst von Byzanz erobert sich auch das profane Leben. Könige und Fürsten werden Kunstenthusiasten, zwar nicht passionierte Sammler, wie sie die Diadochenzeit hatte, sondern rein nur Amateure des byzantinischen Luxus und mystischen Kirchenglanzes. Die karolingische Epoche aber verzeichnet eine interessante Episode: Karl der Große umgibt sich zumeist mit römischen Prunkgeräten.

Vom 10. Jahrhundert bis zum Beginn des 12. stagniert das Sammelwesen fast gänzlich, und erst um die Mitte des 12. regen sich wieder Entwicklungskeime. Als 1140 mit dem Bau von St. Denis die Gotik in Frankreich den Romanismus verdrängt, und 31 Jahre später der Franzose Wilhelm von Sens den neuen Kunststil nach England verpflanzt, weitet sich das Streben nach Kunst. Und Paris hat die Führung. Während aber die Capetinger noch planlos Schätze auf Schätze häufen, zeigen schon die ersten Herrscher aus dem Hause Valois ein gewisses System im Sammeln. Johann



Abb. 3.
Holbein d. J., Herzog Jean von Berry.
Museum Basel.

der Gute ist Bibliophile und sein Sohn Karl V., der Weise, unter dessen Regierung die Kunst des Illuminierens, die in karolingischer Zeit ihre Höhe überschritt, wieder bevorzugt wird, gründet aus königlicher Freude am Sammeln 1367 die Louvre-Bibliothek.

Doch der Typus des leidenschaftlichen Sammlers, dem die Lust am Sammeln im Blute sitzt, ist Jean von Berry, ein Bruder Karls V. (1340—1406; siehe Abb. 3). Julius von Schlosser hält ihn für den „ersten modernen Sammler im großen Stil, der nicht bloß ausdrücklich oder der Kuriosität halber seinen Schatz mit Kunstwerken füllt“. Die Bibliophilie hatte der Herzog von Berry von seinem Vater ererbt, aber neben den Büchern und Miniaturen liebte er besonders die Gemmen des Altertums, liebte die antike Porträtplastik sowie das antike Silber, und zahlte den Händlern, die ihm Raritäten brachten, oft ganz erstaunliche Preise. Denn er hatte, wie Filarete erzählt, nicht auf das Geld gesehen. In seinem Besitz soll sich die Gemma augustea des Kunsthistorischen Museums in Wien befunden haben.

Inzwischen hatte in Italien ein junger frischer Geist die Massen gepackt. Mit dem Erstarken der Städte schärfte sich der Sinn für das Schaffen, und der wachsende Reichtum bot den Künsten neue Entwicklungsmöglichkeiten. Das alte Rom erstand in verjüngter Form wieder. Aber obgleich die zeitgenössische Kunst auf der Antike aufbaute, war sie doch stark genug, ihre eigenen Wege zu gehen. Gelehrte und Dichter belebten die neue Zeit. 1292, zwölf Jahre nachdem Nicola Pisano, der Schöpfer der neuen Skulptur, die Augen geschlossen hatte, schreibt Dante seine Vita nuova, und 1316 erhält Petrarca, der große Bibliophile, in Padua die Dichterkrone, in demselben Padua, in dem sein Zeitgenosse Giotto die Madonna dell' Arma malt. Und mit dem Höhenflug der Renaissance kommt auch das Sammelwesen zu ungeahnter Höhe.

III.

Die Renaissance des Kunstsammelns in der Renaissance

Im 14. Jahrhundert setzt die Renaissance des Kunstsammelns ein. Sie geht von den Bibliophilen aus, an deren Spitze Petrarca steht. Und Petrarcas Einfluß ist groß. Überallhin trägt ihn sein Sammlertemperament, überall stöbert er Bücher und Handschriften auf. Jeder neue Fund erhöht seinen Eifer. Als ihm in Lüttich zwei Reden des Cicero zufallen, preist sich der Dichter „glücklich". Doch neben den Büchern, die man schon wissenschaftlich zu ordnen sucht, werden Skulpturen, Gemmen und Münzen gesammelt. Die Este machen in Ferrara den Anfang, die Gonzaga in Mantua schließen sich an.

Im Quattrocento vereinigt sich dann die Begierde nach Kunst mit einem ernsten, diese Epoche adelnden künstlerischen Empfinden, und die reichen Großen ziehen die Schaffenden selbst heran, um ihre Sammlungen auszugestalten. In Florenz restauriert Donatello die Antiken, die Cyriacus von Ancona für Cosimo de' Medici aus Griechenland mitgebracht hatte, und Donatello gibt sein Urteil ab, wenn der dichtende Kanzler Poggio Bracciolini für seine Antikensammlung neue Stücke erwirbt. Lorenzo Ghiberti, der kunstschriftstellernde Bronzegießer, wirkt im Palast Malatesta zu Rom, und Francesco Gonzagas Gemahlin, Isabella von Este, der die Kunstliebe des Hofes von Ferrara angeboren ist, beruft Perugino nach Mantua. Isabella Gonzaga gehört übrigens neben Elisabetta Gonzaga, der Herzogin von Urbino, zu den bedeutendsten Sammlern der Renaissance.

Freilich, der Sammler unter den Sammlern des Quattrocento war Lorenzo de' Medici zu Florenz, Lorenzo der Prächtige (Abb. 5). Schon Cosimo, der weltmännische Kaufmann, hatte Antiken um Antiken gekauft, griechische Vasen und Plastiken, römische Gemmen und Münzen, aber unter seinem Enkel Lorenzo, dem Künstler- und Stimmungsmenschen, schwollen die mediceischen Sammlungen noch gewaltiger an. Man kann sie das erste große Museum der italienischen Renaissance nennen. Allerdings war sein Stifter nicht Cosimo selbst, sondern sein Sohn Piero il Gottoso, der die Schätze des Vaters „organisiert" hat. Und Lorenzo Magnifico hat sie dann ausgebaut. Das beim Tode dieses größten Mediceers (1492) aufgenommene, doch unvollständige Verzeichnis der mediceischen Sammlungen — es ist in einer Kopie von 1512 erhalten — zeigt, wie Karl Frey in seinem „Michelagniolo Buanorotti" ausführt, „die Vielseitigkeit der Interessen und die feine Bildung dieses modernen Perikles, aber auch, welch' kolossale Vermehrung die mediceischen Kunstschätze seit Cosimos Ableben (1464) erfahren hatten". Frey gibt in seinem großzügigen Michelangelowerke nach dem erwähnten Inventar eine eingehende Darstellung der mediceischen Sammlungen, deren Hauptbestandteil im Familienpalast untergebracht war, während ein anderer Teil in den Villen der Medici, nämlich in denen von Careggi stand. Der noch sehr ausgiebige Rest schmückte den Garten und das Kasino von San Marco. „Der Familienpalast, dessen Hauptstück an der Ecke der Via Larga und der Via de' Gori bereits im Jahre 1440 fertiggestellt und bewohnt war — doch kamen danach bis Ende der vierziger Jahre, ja selbst noch im Jahre 1468 Erweiterungen und Anbauten hinzu —, war fast in allen seinen Räumen von den beiden Cortilen des Erdgeschosses bis zum Dache mit den seltensten Kunstwerken und Kostbarkeiten sowie mit erlesenem Hausrate angefüllt. Da fanden sich alle möglichen Erzeugnisse antiken wie modernen Kunst- und Gewerbefleißes vor. Statuen, Büsten, Reliefs und Inschriften aus Altertum wie Gegenwart — diese meist in den Cortilen, doch auch in den Gemächern, Korridoren und an den Treppenwänden — wechselten ab mit heimischen und fremden Malereien, mit Mosaiken

aus Byzanz, die häufig in Form von Reliquiarien, Altären, Kußtäfelchen u. dgl. Andachtszwecken dienten; mit Tapisserien, die vornehmlich zu Wanddekorationen in Gängen und Vorzimmern verwendet wurden und dieser Bestimmung gemäß vielfach Genredarstellungen enthielten. Kunstvolles Mobiliar aus geschnitztem und intarsiertem Holz, sowie aus Bein, mit Gläsern, Porzellanen



Abb. 4.
Carpaccio, Der hl. Hieronymus.
S. Giorgio degli Schiavoni, Venedig.

(Fayencen?), Gefäßen aus Metall, Stein, Kristall und Elfenbein; Raritäten aus aller Herren Ländern und Antiquitäten mit einer je nach ihrem Gebrauch systematisch angeordneten Waffensammlung und mit jener einzigen Bibliothek von Manuskripten und Büchern, die nach dem Sacco von 1494, unter Savonarolas Zutun, im Konvent von San Marco deponiert wurden, und nach mancherlei Schicksalen, nicht ohne erhebliche Einbußen, in den Jahren 1506—1508 wieder an den Kardinal Medici, den späteren Leo X., gelangten, der sie dann in Rom in seinem Palaste (Palazzo Madama) öffentlicher

Benutzung zugänglich machte. Unermeßlich an Zahl und Kostbarkeit waren die Arbeiten aus Edelmetall und Email, die Kleinodien, Juwelen, Perlen, Ketten und Ringe, die Niellen, Münzen und endlich das Heer von Gemmen, d. h. jene teils erhaben (Kameen), teils vertieft (Intaglios, Siegelsteine) geschnittenen Steine alter wie neuer Provenienz, an denen die Zeit den größten Gefallen hatte, und in deren kunstreicher Fassung gerade die Florentiner Gold- und Silberschmiede seit Lorenzo Ghiberti exzellierten. Diesen Hausschatz Lorenzos, dessen einzelne Stücke ihrem damaligen Liebhaberwert zufolge auf 1000—2000, ja sogar bis auf 6000 und 10000 Goldgulden geschätzt und auch bezahlt wurden, barg eine „Scrittojo" genannte Kunstkammer, die im Hauptgeschoß des Palastes nach dem Garten zu lag und von den Wohngemächern des Magnifico nur durch ein Vorzimmer getrennt war."

Im Garten von San Marco waren Antiken aufgestellt, in den Hallen und Bosketts sah man „männliche und weibliche Torsi und Statuen, an den Wänden und Mauern Büsten, Inschriften, Reliefs und zahlreiche Fragmente", und die Innenräume des Casinos enthielten, wie Vasari angibt, sogar Zeichnungen, Kartons, Bilder und Modelle von zeitgenössischen Künstlern. Während aber die Schätze des Mediceerpalastes, wie Frey bemerkt, „in unmittelbarer Beziehung zu ihren Besitzern" standen, erfüllte das Casino Mediceo den Zweck des Museums.

Die mediceischen Sammlungen haben vorbildlich gewirkt. In Florenz selbst sammelte Niccolo Niccoli und von Poggio Bracciolini haben wir schon gesprochen. In Padua studierte Kardinal Scarampi seine antiken Gemmen — Cosimos Einkäufer, Cyriacus, sprang auch diesem Sammler bei —, und der Schneider Francesco Squarcione aus Padua durchstreifte Griechenland, kaufte Antiken und ließ sich Abgüsse nach Plastiken machen, die schon in festem Besitz waren. Das war übrigens gang und gäbe, daß die Sammler der Renaissance, gleichwie die Nachfolger Alexanders des Großen, auch den Abgüssen und Kopien nach berühmten Stücken besondere Plätze zuwiesen.

Mit den sammelnden Mediceern des Quattrocento wetteiferten die Gonzaga in Mantua, die Este in Ferrara, die Doria in Genua, die Grimani in Venedig. Und in Mailand, wo schon im 14. Jahrhundert die Visconti die Kunst förderten, versammelte Francesco Sforza die Künstler um sich, und nicht lange nachher gründete dort Ludovico il Moro die Academia Lionardo Vinci, indem er dem Beispiel des Mediceers Lorenzo folgte, der im Casino Mediceo die erste „Kunstakademie“ gegründet und Michelangelos Lehrer Giovanni di Bertoldo zu ihrem „Präsidenten“ gemacht hatte.

Im Ausgang des Quattrocento büßt Florenz seine Vor-



Abb. 5.
Bertholdo di Giovanni, Bronzemedaille auf Lorenzo und Giuliano de' Medici (Pacci-Verschwörung).
Münzkabinett, Berlin.



machtstellung im Sammelwesen ein. Lorenzo ist tot, und Savonarola, dessen Predigten für Michelangelo „das Licht auf seinen Wegen“ sind, kämpft gegen das „Nackte“ in der Kunst. Nun wird im Cinquecento das humanistische Rom die Zentrale des Kunstsammelns. Papst Julius II. (Abb. 6) schafft den Statuenhof im Belvedere des Vatikans — der Laokoon und der Apollo sind dessen Hauptzierden —, beschäftigt Raffael und Michelangelo und bereichert den Konservatorenpalast auf dem Kapitol, für den schon 1471 Sixtus IV. antike Bronzen gespendet hat. Und für den Bankier Julius' II., für Agostino Chigi, der durch Peruzzi die Farnesina erbauen läßt, malt Raffael den Triumph der Galatea.

Als Julius II. stirbt, stellt sich der Mediceer Leo X. an die Spitze der Sammler und setzt die Kunsttradition seines Geschlechtes würdig fort. Aber nicht nur in Rom, sondern auch in den übrigen Städten Italiens wachsen die Sammlungen. Im Palazzo Schifanoja zu Ferrara, wo Ercole II. residiert, in Mailand, in Mantua, in Venedig, wo Tizian und sein Freund Aretino die Mäzene um sich scharen: überall gewinnen die Kunstkammern an Umfang und Qualitäten. Und um die Kunstkammern zu entlasten, legt man jetzt schon für die Bilder eigene Galerien an. Denn das Cinquecento sammelt an Bildern nicht bloß italienische Kunst, sondern auch die frühen Niederländer, die durch venezianische Händler nach der Heimat gebracht werden. 1521 finden sich, wie der Anonimo Morelliano vermerkt, in der Sammlung des Kardinals Grimani in Venedig u. a. nicht weniger als vier Porträts von Memling, und auch in den Sammlungen von Padua, Mailand, Modena, Ferrara, Genua und Neapel mischen sich die Jan van Eyck, die Rogier van der Weyden — Rogier hatte in Ferrara gemalt —, die Hieronymus Bosch und Jan Scorel unter die Bilderschätze der italienischen Renaissance. Übrigens hatte schon in der zweiten Hälfte des Quattrocento der Herzog Federigo von Urbino die Bedeutung der Niederländer erkannt. Aber Rom selbst, wo nach Hanns Floerkes „Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte“ im 16. Jahrhundert „eine eigene niederländische Künstlergenossenschaft, die ‚Bent‘ entstand, wurde zu einem

Kunstmarkt, der einer etwaigen italienischen Nachfrage vollkommen genügen konnte, also keine Aufnahmefähigkeit mehr für niederländische Provenienzen besaß."

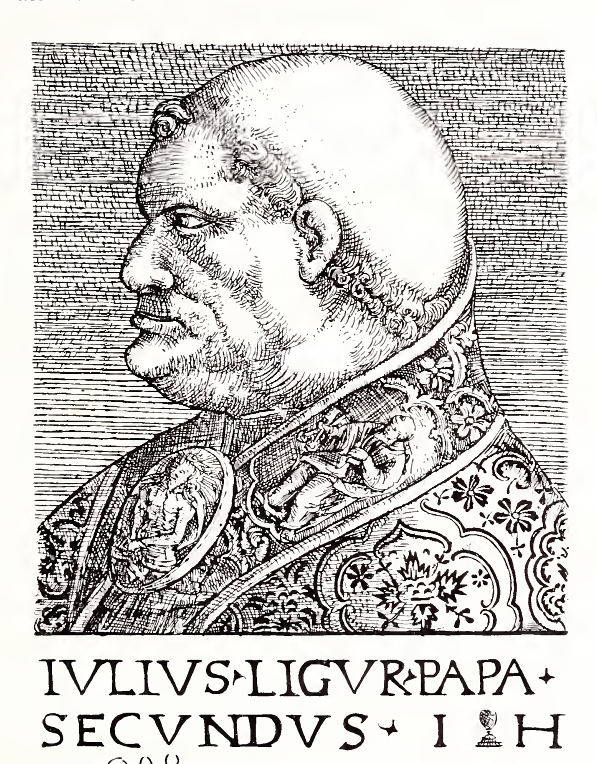


Abb. 6.
Hieronymus Hopfer, Julius II. (Giuliano della Rovere)
Sammlung Lanna, Prag.
[Von der geätzten Original-Eisenplatte gedruckt.]

Das Italien des Cinquecento war die Sehnsucht der niederländischen und deutschen Meister. 1505 wandert Dürer nach Venedig, das ihn dauernd fesseln möchte. 200 Dukaten sollen sein Jahresgehalt sein, aber der Meister zieht doch wieder nach Nürnberg, wenn ihm auch die Heimatstadt „in dreißig Jahren nicht für

500 Gulden Arbeiten auftrug". Und ein paar Jahre später sehen wir den Augsburger Hans Burkmaier in Italien, finden dort Jan Gossart, genannt Jean van Mabuse aus Maubeuge, zu dessen Gönnern auch Karl V. (Abb. 9) gehörte und der bei den Kunstsammlern des 17. und 18. Jahrhunderts oft noch Johann von Maubeuge hieß.

In Italien also suchen die Künstler „Belehrung", während man wieder um die gleiche Zeit die Meister der italienischen Renaissance an die Höfe der großen Mäzene des Auslands beruft. Andrea del Sarto und Lionardo gehen zu Franz I. von Frankreich, der die Mona Lisa für 4000 Scudi erwirbt, und Benvenuto Cellini wird von diesem König der königlichen Sammler sogar naturalisiert. „Ich habe", sagt Franz zu Madame d'Estampes, „niemanden von dieser Profession gesehen, der mir besser gefallen hätte und der mehr verdiente, belohnt zu werden, als dieser." Und Cellini selbst gegenüber bemerkt der König: „Mon ami, ich weiß nicht, wer das größte Vergnügen haben mag: ein Fürst, der einen Mann nach seinem Herzen gefunden hat, oder ein Künstler, der einen Fürsten findet, von dem er alle Bequemlichkeit erwarten kann, seine großen und schönen Gedanken auszuführen."

Franz I. von Frankreich gründet die Sammlungen des Louvre. Heinrich VIII. von England, den Holbein d. J. berät, füllt die Hallen von Whitehal mit Kunst, und Philipp II. von Spanien sättigt sich an den Schätzen der italienischen Renaissance. 1521 besucht Dürer die Kunstkammer von Maximilians I. Tochter Margarete von Österreich in Mecheln, welche nach den in Wien und Paris befindlichen zwei Inventaren unter anderem die Brunnenmadonna des Jan van Eyck besaß. Margaretens Neffe nun, Kaiser Ferdinand I. (Abb. 9), gründet 1563 die Kunstkammer in Wien, und 1585 legt der Sohn des Kaisers, Erzherzog Ferdinand von Tirol, den Grund zu der berühmten Ambraser Sammlung. Erzherzog Ferdinand war, wie Julius von Schlosser in der Darstellung der Schätze des Schlosses Ambras („Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance") hervorhebt, „fast mit sämtlichen der großen Sammler und Kunstliebhaber fürstlichen Geblüts aus jener

Zeit verwandt oder verschwägert gewesen . . . Bande der Schwägerschaft haben ihn überdies mit den meisten der alten Sammlergeschlechter in Deutschland und Frankreich verbunden, so daß er recht eigentlich im Mittelpunkt eines gewaltigen Kunstlebens, vielfachster Anregung stand. Durch seine Jugendheirat mit der Patriziertochter von Augsburg, Philippinie Welser, die ihn der Nachwelt im romantischen Lichte erscheinen läßt, war er der wichtigsten Kunststätte Deutschlands neben Nürnberg verbunden.“



Abb. 7.
G. Candida, Bronzemedaille auf Franz I. von Frankreich.
Münzkabinett, Berlin.



Noch vor der Ambraser Sammlung entstehen in München die Kunstkammern

der bayrischen Herzöge Albert V. und Wilhelm V. Diese Kunstkammern interessieren nicht nur ihrer reichen Qualitäten wegen,



Abb. 8. Petrus Christus, Die Legende des hl. Eligius.
In der Auktion Oppenheim bei Lepke (März 1918) für 800000 Mark versteigert.

sondern auch deshalb, weil „ein niederländischer Arzt, Dr. Samuel von Quincheberg, im Hinblick auf sie die älteste bekannte Methodologie solcher Museen verfaßte“. Sie wurde „in Quartheften

1565 in der Adam Bergschen Offizin zu München gedruckt". (Theatrum sapientiae.) Und neben diesen Münchner Kunstkammern steht jene Rudolfs II. zu Prag in vorderster Reihe.

Die Sammelglut der Könige und Fürsten zündete aber auch im Kreise der Privaten. Einer der reichsten Sammler des 16. Jahr-



Abb. 9. C. B. Hopfer, Karl V. und sein Bruder Ferdinand.
Amsler und Ruthardt, Berlin.

hunderts, ein „wahrer Lukullus des Luxus", war der Maréchal de Saint-André († 1562). Die raren Möbel, die der Franzose zusammentrug, übertrafen an Schönheit, wie Bonnaffé meint, selbst jene der Könige. Und in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, in die Zeit, da Hans Jakob Fugger († 1575) die kostbaren Sammlungen seines Geschlechts vergrößert, fallen die Anfänge der deutschen Privatsammlungen. Zu ihren markantesten zählen die Praunsche (Abb. 10) und die Imhofische Kunstkammer in Nürnberg.

IV.

Die Kunstkammern des 17. Jahrhunderts.

Ein Hamburger, C. F. Neickel, erklärt in einer „Museographia", die 1727 erschien, die „principalesten Benennungen" der Sammlungen in charakteristischer Weise. In den Schatzkammern, sagt er, „werden Pretiosa, gewisse Schätze aufgehoben, nicht aber Kunst- und Naturalien-Sachen," die Raritätenkammer ist „fast eine Benennung en general aller derjenigen Dinge, so rar oder selten, nicht allgemein seyen"; „Gallerien sind eigentlich gewisse lange, schmale Gänge, so zuweilen dazu dienen, daß man nützliche Cabinette oder Schränke mit Curiositäten, it. kostbare Gemälde auf selbige zu setzen pfleget: Einige vornehmlich in Italien, werden mit reliquen Statuen etc. besetzet ... Studio, Museum, bedeutet eigentlich einen solchen Ort, so wir Teutschen eine Studier-Stube nennen, worinnen sowol ein Cabinet oder sonsten Repositoria mit raren Sachen als auch eine kleine Bibliothek oder Bücher-Schränke bey einander vorhanden ..." In einer Naturalienkammer oder einem Naturalienkabinett findet man „allerley rare und curiöse Figuren oder Vorstellungen, die uns das Wesen der Natur in ihren dreyen grossen Reichen, als in dem Animali, Vegetabili und Minerali präsentiret". Die Kunstkammer birgt weiter Dinge, die aus Erde bestehen, „als da sind allerley aus Gyps oder dergleichen irdenen Materien verfertigte Kunstsachen; aus Metallen, als da sind geometrische, physicalische, mathematische u. d. g. Instrumente; aus Glas, als Telescopia und Microscopia, allerhand optische Sachen, Thermometer etc.; aus Holtz, als Globi, musikalische hölzerne Instrumente und kurtz

zu sagen alles dasjenige, was die Kunst in allerley Species, Helffen-bein, Perlen-Mutter, Glas, Porzellain u. d. g. Materien nur immer



Abb. 10.
[Aus dem Kupferstichkabinett, Berlin.]

der curiosen Welt verfertigen mag. Wobey auch dieses in Acht zu nehmen, daß, je schwerer eine Materie an und für sich zu bearbeiten, um destomehr die Rarität und Kunst dabey zu admiriren usw."

Unter die Kunstsachen „gehören ferner gezählet zu werden

allerley Medaillen und Müntzen, köstliche Gemählde von den berühmtesten Mahlern, als Michaïl Angelo, Raphaël, Titian, Rubens, Dürer etc., Heidnische und Römische Urnen u. s. w. . . . Anlangend die Gemählde, so pfleget man dazu eine Kammer oder wenn deren Anzahl ziemlich groß ist, einen Saal zuzurichten. In solchen Schildereyen-Saal werden nun aufgehangen und denen Curiosis gezeiget allerley geistliche und weltliche Gemählde, wobey man aber folgendes hauptsächlich zu observiren hat: 1. daß sie Originalien und keine Copien und 2. von den berühmtesten Meistern, wie bereits gedacht worden, verfertiget seyen. Das übrige kommt auf einen Liebhaber an; denn einer aestimiret diese Art, ein ander jene. Mir" — sagt Neickel — „ist dieses noch zu observiren, daß man zu Gemählden einen solchen Ort erwähle, der nicht feuchte ist, und wo das Licht in das Gemach so fällt, daß sich dieselben am klärsten ohne Blendung oder Glantz präsentiren". Schließlich verweist Neickel noch auf das Antiquitätenkabinett, in dem man „mancherley antique Sachen aufhebt, als allerley Arten von Urnen oder Asch-Töpffen der verbrannten Heiden, Phiolas lacrimales oder Thränenkrüge, Idoles oder heidnische Abgötter, Lampades sepulchrales oder Begräbniß-Lampen, Dolche, Ringe, Schlösser, Haar-Nadeln etc. und überhaupt alles dasjenige, was unsre uralte Vorfahren zu ihrem Gebrauch gehabt, und davon noch bis dato vieles aus der Erde hervor gegraben wird".

Diese Schilderungen geben ein Bild von dem Wesen der „Kunstkammer", wie es sich von den frühesten Anfängen, von dem „wunderseltsamen Cabinet unsres Alt-Vaters Noä" an bis zu den Tempelschatzhäusern der Griechen, von den schon nach gewissen künstlerischen Prinzipien geordneten Sammlungen der Diadochen bis zu den geistlichen und weltlichen „Wunderkammern" des Mittelalters, ja zum Teil auch bis zu den Sammlungen der Neuzeit erhalten hat. Diese Kunstkammern nun vermehrten sich besonders im Deutschland des 17. Jahrhunderts. In den Wirren des Dreißigjährigen Krieges zwar ist viel Kunst verwüstet und weggeschleppt worden, aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erholten sich wieder die Städte, und Fürsten und Bürger sammeln gleich intensiv.



Abb. 11. Teniers d. J., Fürstliche Kunstkammer. Sammlung de Ridder, Cronberg i. T.

Der Frankfurter Maler und Kunstschriftsteller Joachim von Sandrart, der selbst eine stattliche Kunstkammer hatte — Raffaels „Brand von Troja", zwei Titian, zwei van Dyck zählten zu ihren Schätzen —, besuchte eine Anzahl von Sammlungen und würdigte sie dann 1679 in seiner „Teutschen Academie". Die Berliner Kunstkammer hat er zwar nicht selbst gesehen, aber er plaudert immerhin aus, was ihm „andere glaubwürdig davon erzählet" haben. „Die Churfürstlichen Zimmer sämtlich sind gleichsam soviel vortreffliche Kunstkammern, alle von den Weltberühmtesten Italiänischen und Niederländischen, sowol alte als jetzige Zeit hochschätzbaren besten Mahlern ausgezieret: Welches leicht zu glauben, weil Ihre Churfürstl. Durchlaucht selbst alles angeordnet haben." Und dem „hohen Exempel" des Großen Kurfürsten folgen, sagt er, zu Berlin auch sonst „einige particulier-Liebhaber" nach, von denen er besonders H. Seidel nennt, der die Welt durchwandert hat und eine sehr rare Münzensammlung besitzt. Aber der eifrigste Kunstsammler Berlins war der Große Kurfürst selbst. Man weiß, wie ernst er für die Bibliophilie eintrat, weiß, daß er 1661, nach seiner Rückkehr aus Holland — Berlin hatte damals noch kaum 10000 Einwohner — seine Bibliothek „zum Gebrauch der Gelehrten" und acht Jahre später „zum allgemeinen Nutzen" einrichten ließ. Heinrich de Fromantiou, den er gleich mehr als zwanzig andere Künstler an seinen Hof zog, wurde sein Haupteinkäufer für die Berliner Kunst- und Raritätenkammer, die der Kurfürst angelegt hatte. Die alte Kunstkammer, die nach L. v. Ledeburs Annahme (1831) vielleicht schon von Joachim II. begründet worden war, aber erst 1603 zum erstenmal erwähnt ist, ging während des Dreißigjährigen Krieges zugrunde. Joachim II. von Brandenburg war übrigens, wie ich meine, der erste Sammler, den Berlin gehabt hat. 1566 zahlte dieser Kurfürst an seinen Rentmeister Thomas Gude 250 Taler, um aus den Niederlanden „Tapezereyen" zu holen, auf denen der kurfürstliche Stamm verewigt werden sollte. Und daß Joachim Seltenheiten und merkwürdige Dinge aufkaufen ließ und daß er „schon" einen Hofmaler hatte, der Johann Baptiste hieß, ist historisch verbürgt. Dieser Maler verlangte im Jahre 1561



Abb. 12. Van Dyck, Eearl of Arundel.
Sammlung v. Gans, Frankfurt a. M. Bruckmann phot.

für ein Bildnis der Kurfürstin Katharina 110 Taler, während die Fürstin den Preis zu hoch fand und bloß 80 geben wollte.

Psychologisch interessant ist, wie intensiv der Große Kurfürst

mit Künstlern und Händlern verhandelte. So sandte er an den Jesuiten und Maler Daniel Seghers in Antwerpen, wie eine dortige Jesuiten-Chronik berichtet, für ein einziges Stilleben kostbare Reliquien aus dem Dom zu Kölln an der Spree, nämlich „zwei in vergoldetem Silber gefaßte Finger des heiligen Laurentius und ein Pilgerhalsband von vergoldetem Silber mit edlen Steinen und Teilen heiliger Gebeine"; so wandte er sich, wie Paul Seidel im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen (Bd. 11) erzählt, direkt an den Amsterdamer Händler Joannes du Renialme, der ihm am 19. August 1650 u. a. Bilder von Lievens und Koningk zum Kaufe anbot. Und neben Renialme stand auch Gerrit Uylenborch in Amsterdam mit dem Berliner Hof in Verbindung. Der Prozeß, den Friedrich Wilhelm auf Fromantious Rat mit Uylenborch führte, der ihm falsche Raffaels, Michelangelos, Giorgones und Titians nach Berlin gesandt hatte, ist in der Literatur wiederholt vermerkt. Fromantiou ist übrigens, wie Nicolai meint, „die Einführung des Geschmacks an Gemälden in Berlin hauptsächlich zuzuschreiben". Dieser Maler trieb nebenbei auch in eigener „Regie" lebhaften Kunsthandel und rühmte sich, Bilder im Werte von 100000 Reichstalern zusammengebracht zu haben, von denen aber der Kurfürst nur für 6000 Reichstaler gekauft hätte. Und Fromantiou war es auch, der 1682 im Auftrag des Großen Kurfürsten zu einer Auktion nach London fuhr, um dort für Bilder aus dem Nachlasse „des kürzlich verstorbenen Hofmalers" mitzubieten. Es handelt sich hier, glaube ich, um die Versteigerung der Bildersammlung Peter Lelys, die nicht weniger als 520000 M. erzielte.

In der Kurfürstlichen Kammer in Dresden war, wie Sandrart berichtet, zu sehen, „was die Kunst vermag", und in der Kunstkammer in München begeistert er sich an der Galerie, die daselbst „sonderlich pranget" und Werke von Dürer, Lukas von Leiden, Lukas Cranach, Hans Schäufelin und von „dem niemals genug gepriesenen Bartolme Beham" enthält. „Da ist auch ein rares Marienbild von dem großen Italiäner Raphael de Urbino", und dann sind 350 „conterfetische alte Brustbilder" zu sehen, sowie

zahlreiche Antiquitäten, darunter „schöne Geschirre von weißem Marmelstein". „Es ist auch sonst dieser Palast durch und durch in allen Ecken oder Winckeln mit Raritäten erfüllet /mit Modernen Gemählen der allerberühmtesten Italiänischen/ auch Teutschen und Niederländischen Kunst-Mahler: und sie finden sich nicht allein

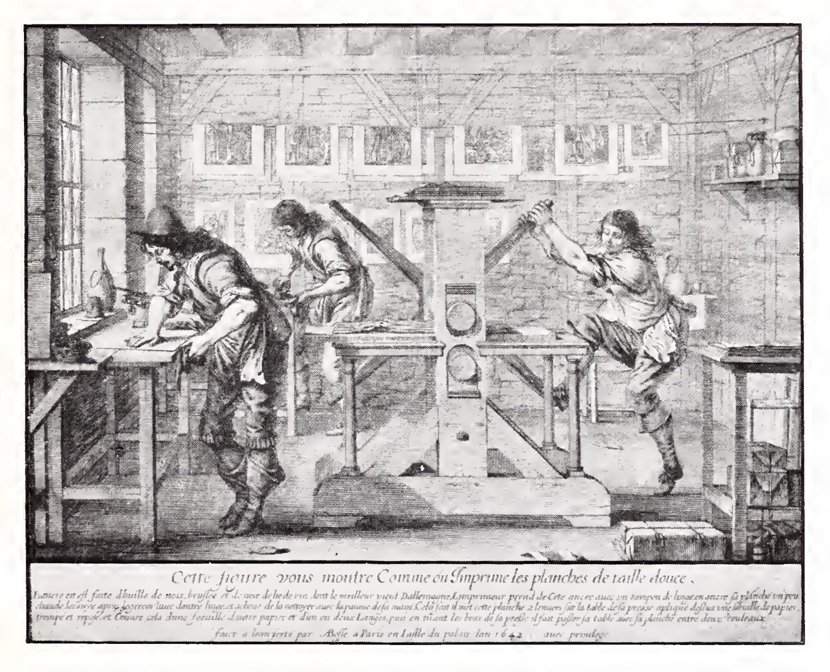


Abb. 13.
Bosse, Kupferdruckanstalt im 17. Jahrhundert.
Sammlung Generalkonsul Licht, Berlin.

in dieser Residenz, sondern auch außerhalb zu Schleissheim, alle Zimmer reichlich also bezieret." Die Galerie zu Schleißheim war von Maximilian II. Emanuel von Bayern gegründet worden.

Von der Kaiserlichen Schatz- und Kunstkammer in Wien erwähnt Sandrart „unter den vielfältigen verwunderlichen Seltsamkeiten des großen Schatzes" ein „Stuck weiße Leinwat von Stein gemacht", die Ferdinand III. für 18000 Gulden gekauft hatte.

Diese „Stein-Leinwat“ sei eben „dergleichen wie diejenige gewesen, worein die alten Römer die Asche ihrer Abgestorbenen, zusamt dem verblichenen Cörper eingebunden und also auf das Feuer gelegt und so lang brennen lassen, bis er zu Aschen worden. Alsdann wurde die Asche vom Cörper, die man in der Leinwat rein und unvermischt fand, herausgenommen, in die darzu aus weißem Marmor gemachten Urnas eingeschlossen und nochmals in dem zur Sepultur verordneten Ort mit gebräuchlichen Ceremonien beygesetzt.“ (Bei den Griechen *ασβεστον*, bei den Römern linum vivum, das, wie Plinius berichtet, den Perlen gleich geschätzt wurde.)

Von den deutschen Privatsammlern beschäftigen Sandrart vor allem die Nürnberger. Da ist das Kabinett Carl Welsers, in dem sich Dürers Kupfer- und Holzschnittwerk „gantz complet und aufs allersauberste gedruckt“ befindet. Aber Welser hat auch Lukas von Leiden komplett, Aldegrever, Barthel und Hans Sebald Beham, Georg Pensc und sammelt überdies auch Antiquitäten und „Medaglien“. „Unter den Herren des Raths“ sind dann noch andere Liebhaber: „Christoph Aress Landpfleger /der ein schönes Cabinet von allerhand vortrefflichen Kupferstichen/ Herr Christoph Führer Kriegsherr / eines von Medaglien und Kupfern; Herr Philipp Jacob Stromer / von Kupferstichen; H. Carl Grolieb Führer / von Medaglien / deren Raritäten zu beschreiben ein besonderes Werk erfordern thäte.“

Eine der großartigsten Privatsammlungen von Nürnberg, die wie schon erwähnt, ins 16. Jahrhundert zurückreicht, war die Praunsche Kunstkammer. Sie umfaßte neben den italienischen und deutschen Meistern des 16. Jahrhunderts eine reiche Kollektion von Bronzen — es sollen 81 gewesen sein —, ferner 2000 Gemmen und eine große Serie von Münzen. Paulus Praun (1548—1616) war übrigens auch leidenschaftlicher Graphiksammler. Er hatte Dürer komplett und erwarb auf seinen italienischen Reisen die rarsten Handzeichnungen von Raffael, Michelangelo, Correggio. Unter seinen Bildern waren, wie Neickel bemerkt, zwei Amberger, welche „die Portraits Kaysers Caroli V. und des Seb. Münster, des bekannten Cosmographi, vorstellen, absonderlich sehenswürdig;

da der graue Bart bey dem letzten wegen seiner Natürlichkeit bewundert wird“.

Neben der Praunschen Kunstkammer hatte das Nürnberg des 17. Jahrhunderts die Imhofische Kunstkammer, die gleich der Praunschen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angelegt



Abb. 14.
Bosse, Bildhaueratelier des 17. Jahrhunderts.

wurde und Bilder von Palma, Veronese, Dürer und Tizian enthielt, ferner das Ebermayersche Münzenkabinett und die Volckmarsche Kunstkammer, in der Dürers „Birckenheimische Historia“ für das wertvollste Stück galt, „weilen man wol bey niemanden von gedachter Mahlerey mit Wasserfarben was antreffen wird“. Als eine der Kuriositäten dieser Kunstkammer erwähnt die Museographie von 1727 „zwei Brenn-Gläser von dem berühmten Tschirnhausen“

Dieser Hamburger Kunstwanderer Neickel von 1727 — er war ein wohlbelesener Herr — empfiehlt noch eine hübsche Reihe von deutschen Privatsammlungen, die zum Teil im 17. Jahrhundert, zum Teil aber schon im Anfang des 18. Jahrhunderts entstanden sind. In Braunschweig, in dessen Lustschloß Salzdahlum Anton Ulrich von Braunschweig in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Bildergalerie schuf, die mehr als tausend Nummern umfaßte, sieht der Hamburger die Bilder- und Münzensammlung des Kommissars Riddertz, in Frankfurt a. M. das Kunstkabinett des Herrn von Berger, „in dessen Besichtigung man vollkommene Gemüths- und Augenweide findet", ferner das Kabinett des Kgl. preußischen Hofrats Herrn von Loen mit seinen Malerein und Kupferstichen, die teils von den Merianischen Erben gekauft, teils auf Reisen gesammelt wurden, das Münzkabinett des D. Joh. Friedrich Ochs, das von Uchellische Kabinett mit seinen Gemälden, Antiquitäten und Münzen, und schließlich die Kunstkammer des Kaufmanns Carl von der Burg, der „schöne Sachen" von seinen „Vorfahren" erbte, „welche in Holland als Maler berühmt" waren. Es handelt sich hier offenbar um Gerhard Ter Borch und seinen Vater.

In Breslau besucht er die Bildergalerie der Grafen von Hatzfeld und von Proskau, die Bilder- und Kupferstichsammlung des Benjamin v. Loewensted aus Ronneburg, der übrigens auch „moderne Statuen" sammelt, und die Gemäldesammlung des Johann Georg Paul. In Berlin besitzt der Kgl. Feldmedicus „an Herrn Hofrath Henrici Stelle" D. Eller eine reiche Kollektion von „Ertzstein" (besonders Silbererzen), in Halle ist das Spenersche Kabinett zu sehen, „welches nach dessen frühzeitigem Tode zu Berlin im Scheidischen Hause verkauft worden, wovon ein besonderer Catalogus zu Leipzig an 1693 gedruckt wurde". Eine der ältesten Bilder- und Antiquitätensammlungen von Halle, deren Katalog schon 1625 erschien, war die des Arztes Dr. Lorenz Hofmann.

In Dresden besitzt Herr Potschild „unvergleichliche Mahlereyen", in Weimar Herr Friedrich Adolph v. Haugwitz ein

Münzkabinett, das einst dem berühmten Bürgermeister von Leipzig, Christian Lorenz von Adlerstein, gehörte. Und in Hamburg, der



Abb. 15.
Van der Borcht-Hollar, Apotheose des Grafen von Arundel.

Heimat Neickels selbst, wird, sagt er, „ein Liebhaber der Gemählde sein vollkommenes Vergnügen in Besehung (so ferne es erlaubt) der vortrefflichen Cabinette, bey einigen hiesigen berühmten Kauf-

leuten und vielen anderen darein bekandten Personen finden". Nach der eingeklammerten Bemerkung zu schließen, hatte Neickel die Sammlungen seiner Heimatstadt — die Hamburger Patrizier gelten heute noch, wenn auch mit Unrecht, für „zugeknöpft" — wohl nicht besichtigen dürfen. Daß übrigens die Stadt Hamburg als solche die Kunst schon frühzeitig förderte, beweist unter anderem die Tatsache, daß 1538 der dortige Senat einem Maler namens Franz Timmermann ein Stipendium und einen Empfehlungsbrief an Lukas Cranach gab. „Aber es wurde ihm," wie Alfred Lichtwark in seiner „Praxis" mitteilt, „zur Bedingung gemacht, daß er nach beendetem Studium nach Hamburg zurückkehren und hier seiner Kunst obliegen sollte."

Das 17. Jahrhundert bringt aber nicht nur in Deutschland, sondern auch in den übrigen Ländern Europas das Sammelwesen zu reicher Blüte. Unvergleichlich schreitet England voran. Karl I. schwärmt für Bilder und Antiken. Rubens, der selbst ein Sammler großen Stils ist, übt den stärksten Einfluß auf den König aus, und auch van Dyck facht seinen Eifer an. Und der Maler und Sammler Rubens ist es, der in London, Paris und Madrid durch die Aufstellung seiner großen Dekorationsbilder Anregung gibt zu einer, wie Bode sagt, „großgehaltenen, monumentalen Aufstellung der Kunstwerke in modernem Museumsstile".

Neben Karl I. von England, dessen Kunstschätze 1649 versteigert werden, ist Georg Villiers Herzog von Buckingham einer der umsichtigsten Sammler. Er kauft aus Rubens Besitz nicht weniger als 3 Raffael, 3 Lionardo, 19 Tizian und 13 Werke von Rubens selbst. Und dann ist noch der holländische Maler Peter Lely da, der 1641, im Todesjahr van Dycks, nach England übersiedelte und dort eine Bildersammlung zusammenbrachte, die nach seinem Tode (1680) für 520000 M. verkauft werden konnte. Aber Sir Peter Lely sowohl als den Herzog von Buckingham und Karl I. überragt an Kennerschaft Thomas Howard Graf von Arundel. Rubens hat ihn gemalt — man kennt das Münchner Bild des Grafen und seiner Gemahlin — und das Arundel-Porträt des van Dyck, das einst die Galerie des Herzogs von Orleans schmückte

und sich zuletzt im Stafford-House zu London befand, ist heute im Besitz von Fritz von Gans in Frankfurt a. M. (s. Abb. 12).



Abb. 16.
Bronze-Standuhr, deutsch um 1670, 47 cm hoch, 39 cm breit.
Sammlung Dr. Antoine-Feill, Hamburg.

Der Eearl of Arundel war einer der ernstesten Kenner griechischer Antike und einer der leidenschaftlichsten Antikensammler, die es

überhaupt gab. Auf seinen Reisen in Griechenland sicherte er sich manches bedeutsame Stück für seine Sammlung, die nach seinem Tode (1646) leider nicht geschlossen in einer Hand verblieb. Seinen Namen aber trägt die Marmorchronik in Oxford (Marmor Arundelianum), die der Graf 1627 in Smyrna gekauft und die dann fünfzig Jahre später sein Enkel Henry Howard der Oxforder Universität gewidmet hatte.

Während in England der Adel dem Beispiel des Königs folgt und 1649 durch die Versteigerung der Sammlung Karls I. die Paläste bereichert, beginnt auch wieder in Frankreich, wo das Kunstsammeln seit dem Tode Franz I. (1547) nachgelassen hatte, eine lebhaftere Sammeltätigkeit. 1622 kommt Rubens an den Hof der Maria von Medici, bringt neues Leben in die Säle des Louvre, und zwei Jahre nachher läßt Ludwig XIII. durch Lemercier den Prachtbau erweitern. Aber mit dessen Vergrößerung gewinnen naturgemäß seine Sammlungen. Und Mazarins Kunstliebe, der die Kunstschätze des Bankiers Eberhard Jabach in Köln für das Louvre kauft, wirkt auch auf Richelieu ein. Unter Ludwig XIV. wird dann das alte Louvre vollendet. Neben dem Könige aber, der den Künsten huldigt, treten jetzt die Günstlinge des Hofes als Sammler hervor. Mazarins Nachfolger, Jean Baptiste Colbert, der 1667 den Grund zur Pariser Kunstakademie legt, ist hier eine der markantesten Erscheinungen. Auch der Historiker M. de Marolle und der Bankier M. A. Lumagne, den van Dyck gemalt hat, stehen in der Reihe der Sammler jener Epoche. Und 1692 sticht Edelinck nach einem Bilde A. Coypels das Porträt des Sammlers P. de Montarsis.

In Spanien, wo das Kunstsammeln schon unter Philipp II. begonnen hatte — der Staatsmann Don Diego Hurtado di Mandoza war neben dem Sohne Karls V. einer der eifrigsten Sammler des 16. Jahrhunderts —, vermehrte Philipp IV., des Velasquez Gönner, den Bilderschatz des Königshauses, indem er zunächst aus dem Nachlaß des Rubens zahlreiche Stücke erwarb. So kaufte er u. a. einen Veronese „Die venetianische Braut“ für 350 Gulden, einen Tintoretto für 1000 Gulden und

Rubenssche Kopien nach Tizian, darunter manches Stück sogar für 1800 Gulden.

Auch das Italien des 17. Jahrhunderts verzeichnet wieder eine Reihe ernsthafter Sammler. Die Grafen Caprara sind be-



Abb. 17.
Bosse, Künstler und Sammler.

sonders zu nennen. Denn ihre Sammlungen zu Bologna waren nicht weniger bekannt als jene des 1605 verstorbenen Naturforschers Ulysses Aldrovandi. Weit mehr aber als in Italien war das Kunstsammeln in den Niederlanden vorwärts gegangen, war dort mit der Riesenentwicklung der holländischen Kunst gleichsam zur Regel geworden. In fast allen Handelsstädten des Landes kauften die Großkaufleute Bilder, steckten, wie Sorbière sagt, „viel

Geld hinein, um noch mehr herauszuschlagen". Freilich hatte auch Holland seine idealen Sammler, wie etwa Rembrandts Freunde Constantin Huygens, den Dichter, oder Jan Pietersz van Somer oder Jan Six, den Bürgermeister von Amsterdam, und sicher nicht zuletzt auch Rembrandt selbst. Daneben stand der Bürgermeister Gerrit Reynst († 1658) in besonderem Ansehen, denn er besaß, nach Floerke, „neben wertvollsten holländischen, flämischen und deutschen Bildern eine einzigartige Sammlung italienischer Meisterwerke. Vierundzwanzig der letzteren verkaufte seine Witwe um eine bedeutende Summe an den Staat zu einem Geschenk für Karl II. von England. Reynst hat seine Bilder in wahrhaft fürstlicher Weise durch die besten Künstler radieren lassen. Der Wert seiner Kunstschätze wurde, wie Filips von Zesen schreibt, auf drei Tonnen Goldes veranschlagt"...

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts wird das Kunstsammeln auch in Dänemark lebhafter. Nach dem Tode Christians IV. entsteht die chronologische Sammlung der dänischen Könige im Rosenborg-Schlosse zu Kopenhagen, und um die gleiche Zeit vermehrt der dortige Arzt Dr. Hans Worm die römischen und nordischen Altertümer seines „Naturalienkabinetts". 1652 erscheint in Amsterdam der Katalog seiner Sammlung. Dem Beispiel Worms folgen später Christian Iversson, der Bibliophile Professor Reiser und der Münzensammler Professor Sperling.

Interessant ist in diesem 17. Jahrhundert der Aufschwung des österreichischen Sammelwesens. Der österreichische Adel steht mit dem heimischen sowie mit dem ausländischen Kunsthandel, vornehmlich dem niederländischen und italienischen, in regem Verkehr. Die Liechtenstein, die Schwarzenberg, die Harrach sammeln. Die Sammlung Liechtenstein aber ist schon im Ausgang des 16. Jahrhunderts bekannt. Am 1. September 1597 schreibt, wie Victor Fleischer in seinem Buche „Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler" angibt, Kaiser Rudolf aus Prag an Karl, den ersten Fürsten des Hauses, „von den fürtrefflichen selzamen Kunststücken und Gemälden", mit denen der Fürst „versehen sein soll"; er „sende daher den Grafen

Schlick an ihn, dem Karl vollen Glauben schenken und dann den Wünschen des Kaisers willfahren solle". Es handelte sich hier entweder um Erwerbungen für die Rudolfinische Kunstkammer oder um die Herstellung von Kopien nach den Liechtensteinschen Schätzen.

Der zweite Fürst Liechtenstein. Karl Eusebius, war nicht bloß ein Amateur, sondern auch ein Kenner der Künste, der es als Routinier mit jedem Kunsthändler aufnehmen konnte. In Karl Eusebius' „Werk von der Architektur", das Fleischer publiziert hat, verbreitet sich nämlich der Fürst über das Kunstsammeln mit einer Gründlichkeit, die einem modernen Kenner Ehre machen könnte. Damit man z. B. an Bildern — sagt er — „wol und nutzlich einkaufen könne und nicht große Spesa unnutzlich führe", soll man nur kaufen und sammeln „was auserlessene Giete, Raritat und Kunst ist und Originalia sein der uhr- und alten vortrefflichsten Meistern. auch der modern, der jetzt lebenden, so aber in grosse Perfection und Ruef sein und mit der Zeit, nach ihrem Dodt, noch mehrers und hechst geschatzet werden. Dergleichen Mahlerei von solchen noch wessenden, kann man wol nehmen und schatzen, dieweil sie es wierdig sein und nach ihrem Dodt vil teuerer und schwehrer zu bekommen wiert sein. Den jedes vortrefflichen Mahlers Stuck werden verteuret und mehrers verlanget nach ihrem Ableiben, aldieweilen nicht mehrers von ihnen gemahlet werden kan, ihre Stuck schon iberal vertheilte und also schwer zu iberkommen sein."

Aus den Rechnungen des Begründers der berühmten Wiener Liechtensteingalerie ersieht man die Preise, die der internationale Kunsthandel des 17. Jahrhunderts aufgestellt hatte. 1643 wird Karl Eusebius von den Brüdern Alexander und Wilhelm Forchondt in Antwerpen, deren Nachkomme Markus Forchondt übrigens um 1692 den Ankauf des Rubensschen Decius Mus-Zyklus an Johann Adam Andreas von Liechtenstein vermittelte, eine Kollektion von Bildern angeboten. in der ein Pieter Breughel, „Die Triomf van de Doot", mit 1000 Gulden bewertet wird, eine „Maria mit dem Kinde" von Josef van Cleve mit 300 Gulden, ein Lukas von Leiden

(„Die heiligen drei Könige") mit 150 Gulden. Den Josef van Cleve kaufte Fürst Liechtenstein für 200, den Lukas von Leiden für 120 Gulden. In den „Specificationen" der Fürsten finden sich überdies Posten, die u. a. zeigen, daß „zwei Köpf von Albrecht (Dürer): Ecce Homo und Unser liebe Frau" für 100 Taler oder „zwei kleine Conterfait von Lucas Cranach" für 30 Taler oder ein „Kopff auf Holz von Hohlbein" für 30 Reichstaler „angetragen" werden. Die „liebe Frau von Raffael von seiner perfectigsten und allerbesten Manier" kostet 1500 Reichstaler und das „Iudicium Paridis von Frans Parmesan (Parmegianio), Alchemist (?), und bester Discipel von Raffael" sogar 2500 Reichstaler.

Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein macht uns überdies mit einer Reihe zeitgenössischer österreichischer Sammler bekannt. Er kauft das Bilderkabinett des kaiserlichen Kammerdieners Wolf Wilhelm Praemer, und der Hofmaler und Kammerdiener der Kaiserin Eleonora, Christoph Lauch, bietet ihm 1673 seine Gemäldesammlung zum Kauf an. Im Lauchschen Inventar findet sich u. a. „ein alter Manskopf" von Rembrandt (25 Reichstaler), das „Iudicium Paridis" (auf Holz) von Giulio Romano (100 Reichstaler), ein „Jesuskindl" von Lucas Cronius (Cranach) — 25 Reichstaler — und ein „Conterfet von Seneca" von Rubens (40 Reichstaler). Die schon genannten „Zwei Köpf" von Albrecht Dürer und die „zwei kleinen Conterfett" von Cranach haben der Sammlung des Johann Carl Freiherrn von Egk und Hungerspach, „Erblandstallmeister in Krain und der windischen Mark" angehört.

In dieser zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts werden in der kaiserlichen Hofburg zu Wien, wo Ferdinand I. 1563 die Kunstkammer schuf, die Gemälde der Sammlung zu einer eigenen Galerie vereinigt. Sie gehen aus dem Besitz des Statthalters der Niederlande Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich († 1662), der gleich seinem Vetter Philipp IV. von Spanien hervorragende Bilder aus Rubens' Nachlasse erstand, an Kaiser Leopold I. über.

V.

Die Sammler des Rokoko

Im 18. Jahrhundert wetteifern im Kunstsammeln zwei Reiche: Frankreich und England. Bis England der Sieger bleibt ... Aus dem „prunkliebenden Frankreich“ Ludwigs XIV. wird das „galante“ Frankreich. Hier kosen und scherzen die Schäferinnen Watteaus, hier rauschen die Seidenroben Nattiers, spielen die Kinder Chardins, tändeln die Amoretten Bouchers. Die Salons werden weicher, wärmer, malerischer. Weiß und Gold, Silber und Bronze deuten die anmutigen Schnörkel der neuen Epoche, zarte China- und Japanlacke, China- und Japanporzellane stehen auf zierlichen Tischchen, von den Wänden und Möbeln grüßen uns feine Gobelins, und aus den tausend Maschen und Fältchen der Spitzen blinzelt die kokette Verliebtheit der Frauen aus den Tagen Ludwigs XV. Meissoniers livre d'ornaments räumt mit der Überladenheit des Barockstils auf. Die leichte spielfrohe Kunst des Rokoko beginnt ihren duftigen Märchenreigen.

Schon in den letzten Jahren Ludwigs XIV. wurde sie fühlbar. Oppenort, der Bau- und Raumkünstler, war aus Italien nach Paris zurückgekehrt, und sein flämischer Landsmann Watteau schuf damals schon seine verträumten Gemälde. Das war um die gleiche Zeit, da der Franzose Antoine Pesne mit 27 Jahren in Berlin Hofmaler wurde. Und als Ludwig XIV. 1715 die Augen schließt, ist Watteau, der Einunddreißigjährige, in der Vollkraft des Schaffens. Er kommt aus Valenciennes, der Stadt der Spitzen, nach Paris und wird zuerst Theatermaler. Aber Paris öffnet ihm die Sinne, macht ihn zum Dichter und weitet seine Phantasie.

In Watteaus Zauberreich nun, in den zierlichen Palästen mit den sonnigen Gärten, die von den Parfüms der Salons getränkt sind, sammelt der Adel. Aber die Festigkeit fehlt ihm, denn in der Atmosphäre der fêtes galantes nimmt mancher die Kunst nicht ernst. Und die Meister des Rokoko darben. Schmählich sind die Preise, die man Watteau zahlt. Zwei Jahre vor seinem Tode quittiert er mit lakonischer Kürze dem Regenten von Frankreich

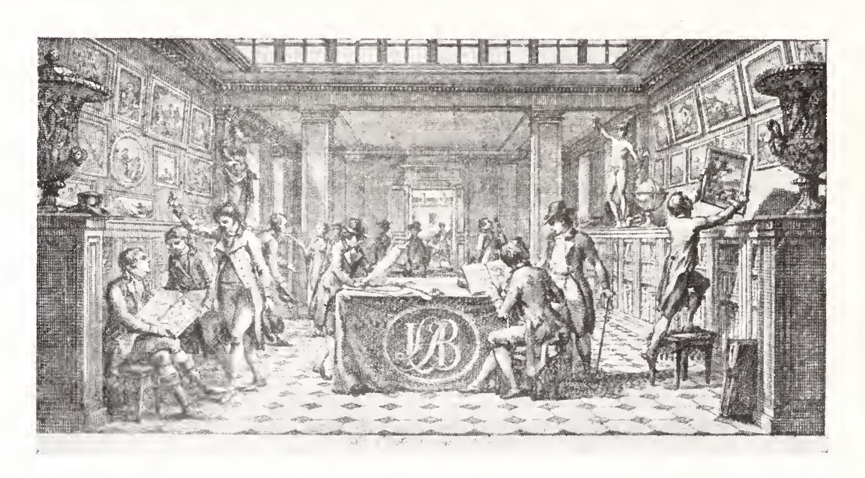


Abb. 18.
Kunstfreunde im Kabinett Basan.
Choffard sc. 1803.

den Erhalt des Honorars für ein Bild mit acht Figuren. „Ich habe“ — so lautet die „Quittung“ nach Edmond und Jules Goncourts „Die Kunst des 18. Jahrhunderts“ — „von Sr. Hoheit dem Herrn Herzog von Orleans 260 livres erhalten für ein kleines Bild, das einen Garten mit acht Figuren darstellt. So geschehen zu Paris. 14. August 1719. Antoine Watteau.“

Aber die Preise für Watteau sind selbst nach dem Tode des Meisters, dessen Palette fast noch das ganze Jahrhundert beherrscht, nur sehr gering. Seine Bilder kehren, da die Sammlungen schnell den Besitzer wechseln — und dieser Zustand ist typisch für das „galante“ Frankreich des 18. Jahrhunderts — auf den sehr zahl-



Abb. 19.
Pygmalion-Gruppe in Sèvresbiskuit.
Sammlung Professor Darmstaedter, Berlin.

reichen Auktionen immer wieder. 1744 wird bei der Versteigerung Quentin de Lorangère „Ein Konzert“ mit 361 Livre bezahlt, „Un jeu d’enfant“ bloß mit 46. Um diese Zeit gibt man auch in Paris Auktionskataloge heraus, wie sie übrigens in Holland schon seit dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts üblich sind. Der



Abb. 20.
Der Straßenrufer und Gerümpelsammler Jean Robert.

erste dieser Pariser Kataloge erscheint gelegentlich der Auktion Carignan im Jahre 1742.

Jean Baptiste Simeon Chardin geht es nicht viel besser als Watteau. 1745 kommen in der Auktion Chevalier de la Roque „Der Wasserbehälter und die Wäscherin“ auf 482 Livre, während „Der Kreisel“ nur 25 Livre bringt, und 1757 erzielt „Der Blinde“ auf der Auktion Heinecken den „Preis“ von 96 Livre. Als Chardin

1769 stirbt, hat François Boucher längst schon seine Höhe erreicht. Boucher ist der Glückspilz unter den zeitgenössischen Künstlern. Ganz Paris pilgert zu ihm, und Ludwig XV. und die Pompadour sind seine mächtigsten Gönner. Er porträtiert die Hofgesellschaft und verblüfft die Sammler durch seine hingehauchten Venus- und Amorettenbilder. Und er ist selbst Sammler, wenn auch einer von denen, die man im Frankreich des 18. Jahrhunderts schon als „Raritäten" ansieht. Boucher besitzt nämlich ein Naturalienkabinett, sammelt Erze, Edelsteine und Muscheln und ziert mit diesen Dingen die Régence-Möbel, die noch aus der Zeit des Kunsttischlers und Graphiksammlers André Charles Boulle stammen. 1771, ein Jahr nach Bouchers Tode, wird dieses Naturalienkabinett für etwas mehr als 110000 Lire versteigert.

Zu den ernsteren Sammlern dieser Epoche, in der Ludwig XV. das Münzkabinett der Bibliothek (1747) und 1750 das Palais Luxembourg der breiten Öffentlichkeit zugängig macht, gehören vor allem der Archäologe Abbé J. A. Crozat (1696—1747), der Stecher und Kunstschriftsteller P. J. Mariette (1694—1774) und der Herzog E. F. von Choiseul (1719—1785). Von den Auktionen Crozat und Choiseul wandert ein Teil der Sammlungen ins Louvre, der andere aber nach England, das immer dringender auf die Erwerbung alter und zeitgenössischer Kunstschätze hinzielt. England ist auf dem Kunstmarkt ein so heftiger Konkurrent Frankreichs geworden, daß Ludwig XVI. 1782 auf der Auktion de Ménars für das Bild „Die Dorfbraut" von Greuze den hohen Preis von 16650 Livre zahlt, einfach nur aus Furcht, „daß es uns entgehen und ins Ausland wandern könnte".

VI.

Das 18. Jahrhundert in England

Schon Karl I. hatte die Kräfte des internationalen Kunstmarkts nach England gezogen. Italienische und niederländische Händler gehen die Paläste ab, und der englische Landadel stellt immerzu neue Schätze in seinen Schlössern auf. Im 18. Jahrhundert aber wird die Nachfrage nach Kunst noch größer. Denn nun liefert nicht allein das Ausland — Italien, Holland und am stärksten wohl Frankreich — die Kunst für den Adel, nun versorgt die Sammler der heimische Markt auch mit heimischer Kunst. Durch William Hogarth, den „kraftvollen Organisator" — so nennt ihn Sir William Armstrong —, wird die „Physiognomie" der englischen Malerei „vollkommen verändert". Ihr Schicksal allerdings hat, wie Max J. Friedländer fein bemerkt, „nicht Hogarth, sondern Reynolds bestimmt". Und Reynolds gibt auch den Ton im Kunstsammeln an.

Sir Joshua Reynolds kehrt 1752 aus Italien zurück. Kurz vor dem Tode des Arztes und Sammlers Sir Hans Sloane, dem England zum großen Teil eine seiner gewaltigsten Schöpfungen verdankt: Die Kunstschätze nämlich, die er dem Volke vermacht hat, bilden, mit der Cottonschen Bibliothek von 1700, den eigentlichen Grundstock der Sammlungen des Britischen Museums in London. Sloane (geb. 1660) hatte gleich Reynolds längere Zeit in Italien zugebracht, wo auch Sir William Hamilton, der Pompejikenner (1730—1803), und der Stecher Robert Strange (1721—1792) die Reichtümer der Renaissance studierten. Und in den Kreis dieser Sammler, die mit zu den größten ihres Jahrhunderts zählen, traten dann der Herzog von Devonshire, der Herzog von Marl-

borough, der Schriftsteller Sir Horace Walpole (1717—1797; Abb. 22), dessen Kunstschätze zu Strawberry-Hill bei Twickenham



Abb. 21.
Aus der Sammlung Generalkonsul Licht Berlin.

den Neid der Zeitgenossen erregten, und schließlich noch William Beckford, der Lordmajor von London (1759—1844).

Ich nenne aus der großen Zahl der damaligen englischen Sammler nur diese berühmten Namen. Denn es gab in Großbritannien unter dem Haus Hannover fast keinen einzigen Aristokraten, der nicht der Kunst und dem Sammeln gehuldigt hätte. Aber der Engländer des 18. Jahrhunderts, der Aristokrat nicht minder als der Bürgerliche, unterschied sich scharf von dem französischen Sammler der gleichen Zeit. Der Engländer sammelte, um zu genießen und um sich zu bilden, der Franzose wieder sah im Kunstsammeln zumeist nichts anderes als ein abwechslungsreiches, nicht unamüsantes Gesellschaftsspiel des Rokoko.



Abb. 22. Sir Horace Walpole.
Dance del. 1793 Daniell sc.

Während Hogarth sich die Aristokraten, weil er die „Sammlungen alter Meister“ bekämpfte, zu erbitterten Feinden machte, hatte Reynolds die großen Sammler für sich und stand zu ihnen in um so engerer Fühlung, als er selbst ein Sammlertemperament vom Schlage der Rubens, Rembrandt und Peter Lely war. In seinem Hause gingen, wie später bei Lawrence, die Aristokraten ein und aus, holten sich Rat und förderten willig auch seine

eigene Kunst. Und so vermochte er, um mit Richard Muther zu sprechen, „die große Allüre des Salons auch so wundervoll zu treffen, ganz wie einst in den Werken des Hofmarschalls Velasquez sich der Geist des Royalismus in so unverfälschter Echtheit ausprägte“ . . .

Außer der Schaffung des Britischen Museums verzeichnet das englische Kunstleben des 18. Jahrhunderts noch ein anderes Ereignis: 1766 errichtet James Christie in Pall-Mall sein Auktionsinstitut. Er ist ein Freund von Reynolds, aber auch Gainsborough, Sir Joshuas „Konkurrent“, steht ihm nahe, und der Schauspieler Garrick, der die einflußreichsten Beziehungen hat. Ein Jahr nach der Gründung des Hauses — es ist gegen Ende des Jahrhunderts schon das Welthaus Christie —, wird die erste Bilderauktion gemacht. Und da ist es nicht uninteressant, die Preise zu verfolgen, die damals die englischen Sammler für Meisternamen gezahlt haben. Ein Por-



Abb. 23.
Wandernder deutscher Kupferstichhändler.
Seekatz p. Lowrie sc. 1772.

trät von Holbein brachte 4 Pfund Sterling 18 Shilling, also ca. 100 M., ein Tizian ging für 2 Guineen weg, also für 42 M., ein



Abb. 24.
Geschäftskarte der Londoner Firma Griffin.

„Raucher“ von Teniers für 14 Shilling. Die Preise für Sèvresporzellan variierten 1767 zwischen 200 und 400 M. Bei der zweiten Auktion aber gab es bei Christie schon höhere Preise. Guercinos

„Susanna und die beiden Alten“ kam, nach Roberts „Memorials of Christies“, auf 200 Pfund Sterling, und den gleichen Preis bot man für Jordaens „Mars mit Venus und Vulkan“. Vier Jahre später erzielt ein van Dyck, „Porträt Karls I.“ ($45^1/_2 \times 27$) 215 Guineen (4515 M.), 1775 wird Rembrandts „Anbetung der Könige“ für 390 Guineen = 8190 M. versteigert, 1777 erzielt Murillos „Der gute Hirte“, der heute in den Sammlungen Rothschild in London hängt, 590 Guineen, also 12390 M., 1787 gibt man für Tizians „Heilige Familie“ 470 Guineen = 9870 M. und für van Dycks „Simson und Delila“ 700 Guineen, das sind 14700 M. 1792, das Todesjahr Reynolds, brachte die Versteigerung der hinterlassenen Werke des Gainsborough, und zwei Jahre nachher kamen Sir Joshuas Bilderschätze unter den Hammer. Die Sammlung Reynolds, aus der Rubens' „Herkules und Omphale“ für 160 Guineen = 3360 M. nach Dresden ging, erzielte im ganzen 206380 M.

VII.

Das deutsche Sammelwesen des 18. Jahrhunderts

Die Kunstkammern, die in Deutschland ins 16. Jahrhundert zurückreichen und die im 17. an Zahl und Umfang erstarkt sind, haben im 18. Jahrhundert in allen großen Städten noch reichlichen Zuwachs erhalten. An den Höfen sowohl als im geldkräftigen Bürgertum, das, durch die Kunstbegeisterung der Fürsten angeregt, für die künstlerischen Bestrebungen der Zeit empfänglicher wurde. In Dresden vergrößerte August der Starke den Besitz der Kurfürstlichen Kammer, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gegründet worden war, durch Neuerwerbungen von Antiken, Bildern und Kunstgewerbe, wie Silberarbeiten und Chinaporzellan, schuf für die Bilder eine eigene Galerie und ließ sie wissenschaftlich katalogisieren. Seine größte Freude aber war sein Porzellan, und als er 1710 Böttger an die Spitze der Meißner Manufaktur stellte, wurde sein Interesse für diese Kunstgattung noch stärker.

Unter August III., der sich gleich seinem Vater auf das Sammeln verstand, erfuhr dann die Dresdner Galerie ihre weitere Ausgestaltung. Ihm ist neben der Erwerbung der Bildersammlung des Herzogs von Modena, die Tizians „Zinsgroschen" enthielt, vor allem der Ankauf von Raffaels „Sixtinischer Madonna" zu danken, für die er 20000 Dukaten gegeben hatte. Und daß August III. überhaupt einer der Geldmagnaten des internationalen Kunstmarktes war, geht aus einem Briefe hervor, den Friedrich der Große 1756 an seinen treuen Bankier Johann Ernst Gotzkowsky

schreibt. „Was ich“, sagt hier der König von Preußen, „bezahlen kann, nach einem resonablen Preis, das kaufe ich, aber was zu teuer ist, laß ich dem König von Polen über.“

Ein Jahr vorher, 1755, wird J. E. Gotzkowsky, dem „patriotischen Kaufmann“, von Friedrich dem Großen der Auftrag erteilt, „eine Quantität kostbarer Gemälde anzuschaffen, die für die neue Galerie, welche in Potsdam angebaut wurde, bestimmt waren“. Diese Galerie wird 1756 angelegt und trotz dem Kriege ausgestaltet. Zu den Antiken der Kollektion Polignac, die der sammeleifrige König schon 1742, drei Jahre vor dem Bau von Sanssouci, für 80000 Livre gekauft hatte, traten später weitere Stücke, wie die „Niobe“ aus dem Besitz der Markgräfin von Bayreuth und der „Betende Knabe“ aus den Liechtensteinschen Sammlungen hinzu, und nebenbei ließ Gotzkowsky die Länder absuchen, um seinem König neue Bilder zu bringen. So kaufte der Bankier in Italien, Frankreich und Holland manche Qualitäten von Rang. Unter den 180 Nummern der Königlichen Galerie finden wir Rubens „Susanna“, Lionardos „Vertumnus und Pomona“ und Correggios „Leda mit dem Schwan“, für die Friedrich der Große im Jahre 1755 21060 Lire anlegte. Der König von Preußen erwarb überdies später einen Teil der Riesensammlung des Küstriner Barons Philipp von Stosch, der (Abb. 27) von 1731 bis 1757 in Florenz gelebt und mit enormem Verständnis systematisch Graphik, Gemmen und Münzen gesammelt hatte. Winckelmann hat die Sammlungen des Barons populär gemacht.

In den Tagen, da Friedrich der Große sich aus Paris die Antiken Polignacs holte, aus jenem Paris, dessen Meister wie Watteau, Lancret und Pater ihm später die trübsten Stunden in Sanssouci aufhellten, legte der König auch seine Sammlung von Prunkdosen an. Sie zählte nach einer Angabe von Tiébault 500, nach einer andern von Nicolai nur 300 Stücke, wurde aber samt ihrem Brillantenschmuck mit 1750000 Talern bewertet. Aus den Schatullenrechnungen, mit denen uns Seidel bekannt machte, geht nun hervor, daß der König in den vierziger Jahren eigentlich keine besonders hohen Summen verausgabt hatte. 1745 z. B. zahlte er

bei Ephraim u. Söhne für sein offenbar für eine Tabatière bestimmtes Porträt mit Brillanten 4400 Taler, und ein Jahr später kaufte für ihn Gotzkowsky für 3000 Taler nicht weniger als fünf kostbare Stücke und dazu noch etlichen — spanischen Tabak. In den fünfziger und sechziger Jahren aber stiegen bereits die Preise. Die Gebrüder Jordan lieferten eine Tabatière mit Emailmalerei und Brillanten für 8500 Taler, und diese Summe wurde später noch durch „ordres" von 14000 und 15800 Talern übertroffen.

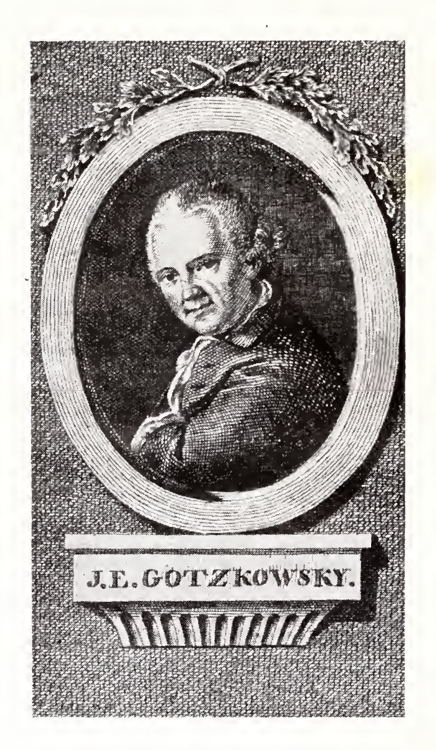


Abb. 25. F. Carsten sc. Kupferstichkabinett, Berlin. G. Schwarz phot.

Seit 1750 sammelte Friedrich der Große wieder eifriger Bilder. Sein Pariser Gesandter, Graf Rothenburg, mußte sich um alles kümmern, was Watteau und Lancret hieß, und Rothenburg war es auch, der die bedeutendsten Bilder dieser Meister für 1400 bis 8000 Lire erstand. Allerdings hatte der König damals auch manchen Ärger. Denn durch seine Vorliebe für die Franzosen wurden die Pariser Fälscher mobilisiert. Und so wanderte manches Bild aus Paris nach Sanssouci, das man dort bald für unecht erkannte. Interessant aber ist, daß sich einige Jahre später, in den sechziger Jahren, der Geschmack des Königs, der wahrhaftig ein großzügiger Sammler war, geändert haben soll. „Der König", schreibt Nicolai, der allerdings kein besonderer Freund der Rokokomaler war, an Hagedorn, „liebt jetzt die Malerei sehr und bringt täglich wenigstens vier Stunden in seiner neuen Galerie zu. Unter uns, er hat

aus Dresden den Geschmack an Correggio und Rubens mitgebracht und hat die Meister, welche er sonst für alles hielt, nunmehr nach ihrem wahren Wert schätzen gelernt."

Durch Friedrich den Großen war auch Johann Ernst Gotzkowsky selbst (1710—1775) zum Sammler geworden (Abb. 25). Er hatte nicht weniger als drei Rembrandt besessen, aber da er „nicht selbst sammelte, sondern für sich kaufen ließ, lief", wie Bode sagt, „manches falsche und minderwertige Bild mit unter". Immerhin darf seine Sammlung für eine der bedeutendsten gelten, die das Berlin des 18. Jahrhunderts gekannt hat. Sie ist von Katharina II. von Rußland angekauft worden, die Peter den Großen, den passionierten Niederländer-Sammler, an Leidenschaft des Sammelns noch übertraf.

Damals gab es übrigens in Berlin außer Gotzkowsky eine ganz beträchtliche Anzahl von Sammlern. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts pflegte man in der preußischen Hauptstadt besonders die Bibliophilie. Friedrich Nicolai zählt an sechzig Privatbibliotheken auf, doch neben diesen bestanden fast ebensoviel Privatsammlungen von Bildern, Graphik, Kunstgewerbe, Medaillen und Münzen. Da sammelt der Kunstgärtner Krause „Kunstsachen und Antiquitäten", der Kriegsrat Krüger besonders Waffen, Frau Witwe Rebelt „sehr viele Kunstsachen von Stein, Holtz, Perlmutter, Wachs, Bergkrystall", der Kaufmann P. P. Adler Münzen — er hatte an 14000 Stück —, der Zollinspektor Dreyer Münzen und Zinn. Außerdem hatte Berlin auch zahlreiche Spezialsammlungen von Bildern und Graphik. Geheimrat v. Arnim auf Boitzenburg (Unter den Linden) besaß eine „vorzügliche" Sammlung von englischen Kupferstichen, der Hofmaler Boehmer, der zunächst für Medaillen schwärmte, „sehr gute Gemälde des † C. W. E. Dietrich" und ein schönes Stück von W. van Aelst, „worauf todtes Federvieh", der Direktor Cäsar neben Bildern eine Kollektion von Stichen, und in der Sammlung Daniel Chodowieckis sah man Gemälde und Zeichnungen von Niederländern und Flamen, darunter zwei Jordaens, ein „Frühstück" von van Roy und überdies Blätter von Reni, Pesne und Boucher (Abb. 26).

Der „Kgl. erste Sänger", Herr Concialini, hatte englische und italienische Stiche, sowie „die ganze Sammlung nach Angelica Kauffmann", und Herr Daum, der Chinasachen und „Terra-sigillata-Gefäße" aus rotem Porzellan („so ehemals in Plauen von einem Herrn von Goerne und in Kaput bey Potsdam von einem sächsischen gemacht worden") mit Vorliebe kaufte, brachte schließlich auch 4000 Bücher und eine Kollektion von Stichen zusammen, darunter 600 Blätter von Houbraken, den ganzen Hogarth, den ganzen Ploos van Amstel und viele Blätter von Rembrandt. In der Galerie des Benjamin V. Ephraim fand man Bilder von Caravaggio, Poussin und Savery, bei Dr. Josef Flies den „König Ahasver" von Rembrandt, bei Staatsminister Freiherrn von Heinitz den „Schlafenden Kupido" von Schidone. Erlesen war auch die Sammlung des Daniel Itzig, denn er besaß Gemälde von Pesne und Watteau, hatte den „Ganymed" von Rubens und „Zwei musizierende Personen" von Ter Borch. Im Besitz des Geheimrats Freiherrn von Knyphausen in der Kochstraße war zwischen Bildern von Rembrandt und Teniers die „Heimsuchung der Elisabeth" von Rubens, im gräflich Schulenburgschen Palast hingen Italiener, bei J. W. Meil, dem Graphiker, der auch ein bedeutender Sammler von Graphik war — er hatte Dürer komplett — sah man Bilder von Tizian, Bol, Goyen, Hobbema und Pesne. Zu den Berliner Graphiksammlern gehörten dann noch u. a. Kammerherr von Neale, Herr von Rysselmann, Stadtrichter Christian Ludwig Schmidt, Geh. Kommerzienrat Schütze und Herr von Stechow.

Gleichwie in Berlin war auch in Wien des 18. Jahrhunderts das Sammelwesen schon ziemlich weit gediehen. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vermehrte sich der Kunstbesitz der Hocharistokratie ungemein rasch; zu den Liechtenstein, Schwarzenberg und Harrach gesellten sich die Schönborn und die Czernin. Nach dem Frieden von Passarowitz stellte Prinz Eugen von Savoyen seine Kunstschätze im Belvedere auf und bereicherte sie immerzu durch Neuerwerbungen: aus der Sammlung Sebich in Breslau kam neuer Zufluß. Aber auch die Bürger von Wien sammelten eifrig. 1727 erwähnt Neickel die Sammlungen Dr. Bock



Abb. 26.

und Dr. Alpbrunner, später reiht sich ihnen der „Lapidarstilist“ Johann Melchior Birkenstock an, und gegen 1792 existieren in Wien, wie Theodor v. Frimmel hervorhebt, mindestens 15 bis 20 bemerkenswerte Sammlungen. 1770 gründet Artaria sein Kunsthaus. Bezeichnend für die damaligen Kunstverhältnisse der Donaustadt ist eine Verlautbarung der Wiener Zeitung, die den verstorbenen Graphiksammler Alfred Herrn von Gundel betraf. Sie lautete nach Nicolai: „Man sey gesonnen, den 25. April 1783 diese Sammlung unzertheilt den Meistbietenden käuflich hindan zu lassen.“ Diese Sammlung nun hatte keinen geringen Umfang: sie zählte nämlich an 70000 Kupferstiche, für die dann Fürst Ludwig v. Liechtenstein als der „Meistbietende“ die Summe von 12400 Gulden gab. Der Fürst tat noch ein übriges, indem er, dem testamentarischen Willen des Sammlers entsprechend, für den Toten eine „Seelenmesse“ lesen ließ.



Abb. 27.
Philipp Frhr. v. Stosch mit Giulano Sabbatini, Bischof von Modena.
Ghezzi del. A. Pond sc. 1739.



Abb. 28. Jurriaen Pohl, Kunstkammer mit Maleratelier.
Sammlung Dr. v. Miller-Aichholz, Wien.

Groß war schon am Ende des 18. Jahrhunderts der Leipziger Markt für das Kupferstichauktionsgeschäft. Der „verpflichtete Universitätsproklamator“ Weigel hielt im Roten Kollegio regelmäßig Kupferstichauktionen ab und publizierte sachverständige Kataloge, die weit über Leipzig hinaus und sogar ins Ausland versendet wurden. C. G. Boerner, dessen Geschäft aus dem Weigelschen hervorgegangen ist, besitzt, wie ich seinen freundlichen Mitteilungen entnehme, Protokollkataloge J. A. G. Weigels und seines Vorgängers bis zum Jahre 1755 zurück. Weigel zählte übrigens zu seinen „Committenten“ auch Herzog Karl August und Goethe, der mit ihm häufig korrespondierte und dem Leipziger Universitätsproklamator manches Interessante über seine eigene Sammeltätigkeit schrieb. So äußert sich der Dichter in einem Briefe, den ich hier im genauen Wortlaut des mir von Karl Ernst Henrici-Berlin zur Verfügung gestellten Originals wiedergebe, folgendermaßen:

„Ew. Wohlgeb.

ist Glück zu wünschen, daß Sie mehrere thätige Söhne haben, die man unter einander und sogar mit dem Vater verwechseln kann; möge Ihnen zusammen die Dauer alles Guten gegönnt seyn! Auch dank ich abermals zum allerschönsten, daß Sie sich meiner Aufträge so treulich annehmen wollen. Gar manche vortreffliche Blätter und so viele andere, die dem geschichtsforschenden Kunstfreunde höchst erwünscht sind, finde in der angelangten Sendung, nach verhältnismäßigen Preisen. Fahren Sie auch kräftig fort für mich und meine Liebhaberey zu sorgen.

Die Bemerkung wegen der Claude's ist ganz richtig. Ich besitze die ganze Sammlung in alten trefflichen Abdrücken, wie ich sie noch mit aus Italien gebracht, deshalb war ich neugierig zu sehen, was sich in Deutschland vorfinden möchte? Und da ist es denn wie Sie sagen: Die Platten sind von verschiedener Größe, auch wohl in Schattenparthien aufgefrischt, deshalb denn geringe Preise. Meine ersten Blätter haben hierdurch an Wert gewonnen.



Abb. 29. Bureau von David Roentgen.
Kunstgewerbemuseum, Berlin.

Anbey liegt eine Aßignation von 125 rh. wobey mir noch etwas zu Gute bleibt und ich Sie um die Gefälligkeit ersuchen wollte: mir zwey Buch von dem grünlichen, bräunlichen englischen Papier anzuschaffen und solches, nur um einen Staab gewickelt, gefälligst hierher zu senden.

Ihr guter Sohn wird mich doch wieder mit dem Preiskatalog vergnügen? ich denke darauf wie ich ihm dagegen etwas freundliches erzeugen möge. Leider ist meine Handschriften-Sammlung in Stocken gerathen; es gehört hierzu ein frischer jugendlicher Geist und gute Gelegenheit; deswegen wünsche zu der Sendung des Grafen Cicognara Glück und hoffe bey meiner Rückkehr nach Hause auch einiges beytragen zu können.

Mit wiederholten Ersuchen meinen kleinen Angelegenheiten auch künftig gefälligst Ihre Aufmerksamkeit zu widmen

ergebenst

Jena
am 20. Septbr. 1820.

Goethe."

Das alte Leipzig ist es zuerst gewesen, das Goethe in Weimar mit Kunstwerken, besonders mit Kupferstichen versorgte. Der Dichter hatte allerdings schon einen festen Grundstock für seine Sammlungen. „Dem Glücke sei es gedankt," so schreibt er, „daß mein Großvater in die beste Zeit, in die glücklichste Lage kam, um das an sich zu ziehen, was einem Privatmann gegenwärtig fast unmöglich sein würde. Rechnungen und Briefe über den Ankauf sind noch in meinen Händen, und wie unverhältnismäßig sind die Preise gegen die jetzigen, die eine allgemeinere Liebhaberei aller Nationen so hoch gesteigert hat. Ja, die Sammlung dieses würdigen Mannes ist für mich, für meine übrigen Besitzungen, für mein Verhältnis und mein Urteil, was die Dresdner Sammlungen für Deutschland sind, eine ewige Quelle echter Kenntnis für den Jüngling, für den Mann Stärkung des Gefühls und guter Grundsätze und für einen jeden, selbst für den flüchtigsten Beschauer, heilsam, denn das fürtreffliche wirkt auf Eingeweihte nicht allein."

Gerade Dresden hat Goethes Tätigkeit als Sammler in höchstem Grade beeinflußt, wenn er auch in einer Anspielung auf die ererbten

Schätze meint, er wäre in Dresden in Verzweiflung geraten, wenn er nicht schon vor seiner Geburt zum Liebhaber und Sammler bestimmt gewesen wäre. Und Goethe war wirklich der geborene Sammler, aber auch einer von jenen weitausschauenden Liebhabern, die sich von großen Kennern beraten ließen. Man weiß, wieviel ihm Winckelmann gewesen ist und wie er durch ihn sein Kunstwissen vertiefte, obgleich er ihm nicht immer zustimmen mochte. Etwa in der Frage der Niederländer, die Winckelmann als „Affen der gemeinen Natur“ bezeichnet hatte. Aber wie sehr Goethe immer sozusagen auf Winckelmann-Naturen zurückgreift, zeigt seine Verehrung für den jungen Zürcher Heinrich Meyer, der ein Schüler von Winckelmanns Freund Füßli war, und den er sich 1791 als eine Art Generaldirektor nach Weimar holte. „Meyer“, schreibt Goethe 1797 an Barbara Schultheß, „habe ich gefunden, wie einen Steuermann, der aus Ophyr zurückkehrt. Es ist eine herrliche Empfindung, mit einer so bedeutenden Natur nach allerlei Schätzen zu streben und sie nach einerley Sinn zu bewahren und zu verarbeiten.“

Goethe war der Typus des Sammlers. Von keiner Reise kam er mit leeren Händen nach Hause, aber er wußte vor seinen Reisen genau, was er wollte, beschäftigte sich, wie alle ernsten Amateure, intensiv mit den Kunstdingen, ehe er sie kaufte. Besonders Italien gab seinem Sammlergeist die stärksten Anregungen, und Italien hatte die gewissermaßen friderizianische Weisheit, mit der er seine Sammlungen ausbaute, noch köstlich erweitert. Es lohnt sich außerordentlich, die Goethesche Schatzkammer zu studieren: wie da jedes einzelne Stück seine Geschichte hat, und wie der Dichter gerade jene Dinge beachtet hatte, die er für seine Kunst, für seine Schriften brauchte. Hier war eigentlich jede Kunstgattung vertreten, von der Antike bis in die Zeit des Dichters. Er hatte ägyptische Altertümer gesammelt, griechische und römische Plastiken in Marmor und Bronze, von diesen nicht weniger als achtzig, hatte geschnittene Steine gekauft, italienische Majoliken, um die sich damals noch kein Sammler kümmerte, und dann noch Medaillen und Münzen. Und diese Sammlung von Medaillen und

Münzen, die er eine seiner „liebwertsten“ nennt, ist eine Sammlung sondergleichen, denn sie enthält die Menge von 1675 Medaillen, darunter 1118 italienische, 318 deutsche; die übrigen stammen aus England, Schweden, Dänemark usw. Und außer diesen Seltenheiten sieht man Kuriositäten, wie einen Nußknacker aus Buchsbaum- oder eine Schnupftabakdose aus versteinertem Holz, sieht Mineralien und astronomische Instrumente, die im 18. Jahrhundert fast in keiner Sammlung fehlten. Aber daneben gehörte Goethes Liebe den Holzschnitten und Handzeichnungen, die ihn, wie er sagt, belehrten, daß selbst eine Skizze mit soviel Genauigkeit als Geist gezeichnet werden könnte, und daneben gehörte seine Liebe den Handschriften, den Autographen. Freilich, diese Sammeltätigkeit begann der Dichter erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts, so um das Jahr 1808 herum. Damals schrieb er an Zelter, der sich von ihm für einen befreundeten Autographensammler ein paar seiner Lieder erbat: „Übrigens besitze ich selbst eine sehr schöne Sammlung von Autographis und manches, besonders von deutschen Schriftstellern“ doppelt. Und drei Jahre nachher spricht er schon von fünfhundert Handschriften.

Auch Goethes Vaterstadt Frankfurt a. M., wo wir schon im 17. Jahrhundert ernste Sammler wie etwa den Arzt Johann Küeffer antreffen, sammelt im 18. Jahrhundert weitaus lebhafter, und ebenso rasch entwickelt sich das Kunstleben in München. Doch zu den tüchtigsten Sammlern dieser Epoche gehören die hessischen Fürsten. 1737 erwirbt Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel für 40000 holländische Gulden acht Rembrandt, zwei van Dyck, sechs Wouwerman, drei Potter und 1779 vollendet du Ruy für Friedrich II. von Hessen-Kassel das Museum Fridericianum in Kassel, eine der ersten fürstlichen Sammlungen, die schon der großen Allgemeinheit gewidmet war. Freilich konnte auch die Kgl. Kunst- und Naturalienkammer in Berlin von jedermann besichtigt werden. Man mußte es nur „tags oder einige Stunden vorher“ den Aufseher wissen lassen.

VIII.

19. Jahrhundert und Gegenwart

Im 19. Jahrhundert sterben die fürstlichen Kunstkammern in ihrer alten Form ab: es beginnt das Zeitalter der Museen im modernen Sinne. Als 1803 in Paris das Musée Napoléon eröffnet wird, weint man zwar noch in Europa den unermeßlichen Kunstschätzen nach, die der Welteroberer im Louvre gewaltsam zusammentrug, doch mit dem Sturz Napoleons und der Wiederkehr der Kunstwerke an ihre einstigen Stätten (1815) profitiert das Sammelwesen in überraschender Weise. Man eifert dem besiegten Sieger nach, gründet Museen von Staats wegen und zum Nutzen der Allgemeinheit. Napoleons Schaffung eines „Weltmuseums" hatte für die Kunst, sagt Bode, „die günstige Wirkung, daß sie den Völkern den Wert und die Bedeutung ihrer Kunstwerke zur Erkenntnis brachte". Und mit dem immer freier und in die Tiefe sich entwickelnden Forschergeist, dem immer ernster vordringenden Einfluß der Kenner kommt auch das Kunstsammeln der Privaten auf bessere Wege.

In Frankreich allerdings, das heute Tausende von Sammlern hat, gab es damals nur Reste von Privatsammlungen. Die Revolution hatte Reichtümer zertrümmert, und was ihr nicht zum Opfer fiel, landete in England, das schon im Ausgang des 18. Jahrhunderts durch die zahlreichen Auktionen französischen Aristokratenbesitzes starken Gewinn zog. Gegen 1820 aber erholte sich wieder der französische Markt, bis er sich schließlich nach der Gründung des Hôtel Drouot in Paris (1859) neben dem Londoner behaupten konnte.

1838 wird in London die National-Galery vollendet, und 1857 erhält die englische Residenzstadt mit dem South-Kensington-Museum (Victoria and Albert-Museum) das erste und zugleich größte Kunstgewerbemuseum der Welt. Inzwischen war auch die Zahl der englischen Privatsammlungen erheblich gewachsen. Dazu trug, wie gesagt, hauptsächlich Frankreich bei, und außerdem mußte Italien herhalten, denn der Weltruf des englischen Markts lockte auch den alten italienischen Besitz. So wurden in London im Jahre 1800 die Bilder des Colonna-Palastes ausgeboten, und fünf Jahre später entbrannte bei Christie ein Kampf um die Renaissancegemälde des Barberini-Palastes in Rom, dessen Hauptstück, Lionardos (von Vasari genannte) „Tochter der Herodias“ den Preis von 960 Guineen = 20760 M. erzielte. Aber neben den französischen und italienischen Sammlungen kam auch schon heimischer Besitz in Frage. 1802 versteigerte man die Bilder des William Beckford of Fonthill, 1806 die des Herzogs von Gloucester. Und mit der stärkeren Nachfrage stiegen naturgemäß die Preise. 1807 ging, um nur einige Preise herauszugreifen, Rembrandts „Schiffsbaumeister“ für 5000 Guineen = 105000 M. in den Besitz des Prinzen von Wales, nachmaligen Königs Georg IV., über, Correggios „Madonna mit Kind und Johannes“ erreichte 3000 Guineen = 63000 M., während 1802 für eine Madonna Raffaels aus der Orleanskollektion nicht mehr als 280 Guineen = 5880 M. gegeben wurden. 1823 zahlte man schon für einen Hobbema 800 Guineen = 16800 M., für eine Landschaft von Rubens 2600 Guineen = 54600 M. und für das Porträt des Dr. Sam. Johnson von Reynolds 470 Guineen = 9170 M. Von deutschen Meistern ist damals in England Dürer verhältnismäßig gut bewertet worden. Bei einer Versteigerung des Jahres 1804 erzielte sein Porträt Leos X. 162 Guineen = 3402 M., während Tizians „Cardinal Caraffa“ nur 100 Guineen = 2100 M. brachte. Tizians „Heilige Familie“ aus der Galerie Borghese wurde bei der gleichen Versteigerung mit 395 Guineen = 8295 M. bezahlt.

Um die zwanziger Jahre des 19. Jahrhundert legte auch schon Paris respektable Preise an. 1817 gibt man für Correggios „Heilige Familie“ 60000 Fr., 1818 für einen Canaletto 18000 Fr. Gut



Abb. 30. Th. Rowlandson, Auktion bei Christie um 1805, im Besitz des Hauses Christie, London.

stand van Dyck im Preise: 1801 bringt seine „Maria mit Kind“ 24000 Fr.

Mit London und Paris konnte sich der Wiener Markt im Anfang des 19. Jahrhunderts nicht im mindesten messen, aber er galt trotzdem für einen der gesuchtesten Kunstplätze. Denn die Wiener Aristokraten kauften immer noch, und die Zahl der bürgerlichen Sammler hatte sich im Laufe von wenigen Jahren mehr als verdoppelt. In den dreißiger Jahren zählt Frimmel an 56 Bildergalerien, und daneben gab es noch eine Reihe hervorragender Kunstgewerbesammlungen. Aber auch heute ist die Zahl der Wiener Sammler sehr umfangreich, und ihre Schätze haben, dank ihren Qualitäten, gewichtigen Rang. Neben den großen Sammlungen Franz Ferdinands, die vor dem Weltkrieg in der Neuen Hofburg zu Wien aufgestellt wurden, hat die Sammlung Dr. Albert Figdors (Renaissancemöbel, Goldschmiedearbeiten, Emails, Elfenbein, Miniaturen usw.) ihren Weltruf. Unter den übrigen Sammlungen ragen besonders hervor: die Sammlungen Gustav Benda (Skulpturen, speziell Bronzen, Waffen, Keramik), Gottfried und Dr. Hermann Eißler (alte und neue Meister, Skulpturen, Stiche), Dr. Julius Hofmann (Graphik, Goya), Dr. Josef Kranz (Alte Meister, altes Kunstgewerbe), Dr. O. Mascha (Stiche und Handzeichnungen), Karl Mayer (Porzellan), Direktor Ludwig von Neurath (Altwiener Meister), Kommerzialrat Dr. Friedrich Neurath (Porzellan, Gläser) J. Rothberger (Porzellan), Dr. Gustav Rosauer (Alte Meister und Miniaturen), Dr. S. M. Singer (Alte Italiener und Niederländer), die Niederländergalerie Trietsch, die Gustav Glück katalogisierte, und die Handzeichnungen des Stadtrats Ludwig Zatzka. Unter den Wiener Aristokratensammlungen der letzten fünfzig Jahre ist die des Barons Nathanael Rothschild (Goldschmiedearbeiten der Renaissance und 18. Jahrhundert) wohl am bekanntesten. Der Rothschild-Sammlung, die Baron Alfons Rothschild durch Neuerwerbungen bereicherte, reihen sich u. a. an: die Sammlungen Baron Bourgoing (Miniaturen), Baron R. Gutmann (alte Bilder und altes Kunstgewerbe), Albrecht Ritter v. Kubinsky (Medaillen). Moritz Edler

von Kuffner (Stiche), Leopold von Lieben (Bilder), Graf Lanckoronsky (Antiken und moderne Bilder), Editha und Magda Mautner von Markhof (ältere und neuere Bilder), Eugen Miller von Aichholz (Renaissance), Dr. A. von Miller-Aichholz (Bilder), Ludwig Edler von Reithoffer (Neue Bilder), Paul Ritter von Schoeller (18. Jahrhundert).



Abb. 31.
Ein fliegender Kunsthändler in Paris um 1815. Chez Genty, Paris.

Auch in Prag wuchsen, namentlich seit dem Tode des Adalbert Freiherrn von Lanna, dessen Sohn jetzt lebhaft sammelt, neue Sammler auf, die hauptsächlich die moderne tschechische Malerei bevorzugen: Antonin Hudecek, den starken Landschafter, Max Svabinsky, den feinen Radierer, Josef Uprka, den farbenfrohen tschechoslovakischen Volksmaler. Und Mährens Hauptstadt Brünn besitzt heute eine ganz stattliche Zahl von Privatsammlern. Herr und Frau Johann Bloch interessieren sich in ernster Weise für Gläser- und Porzellanqualitäten und kostbare alte Stoffe, Dr. Alfred von Fischel sammelt neuere

Bilder und alte Stiche, Mary Hampel hat Porzellan, alte Möbel und Uhren, Max Kellner erlesene Miniaturen und alte Meister in vorzüglichen Qualitäten, Dr. Karl Rozsival alte und neue Bilder, sowie Keramik, Dr. Berthold Spitz eine entwicklungsgeschichtlich geordnete Sammlung von Altwiener Tassen und daneben eine Kollektion von Gläsern, Adolf Weinberger alte und neue Meister; Dr. Franz Weiner in Konitz sammelt mährische Keramik (Hollitsch, Wischau). Und außerordentlich rege war knapp vor dem Kriege und während des Krieges der Sammeleifer in Budapest. Unter den Sammlungen der ungarischen Hauptstadt sind die der Baronin Hatvány und des Baron Herzog besonders zu nennen; ferner die Sammlungen: Geheimrat Dr. von Székely, M. Grünwald, A. Weber, Dr. A. Politzer u. a. Die Galerie des Marcell von Nemes ist weithin bekannt geworden. Viel verdankte sie Tschudi († November 1911), viel Georg Biermann und sicher auch viel Herrn von Nemes selbst, der im letzten Jahrzehnt überall auf dem internationalen Kunstmarkt zu Hause war, sich überall sehen ließ und für seine Bilder oft schwere Gelder opferte. Und er hatte oft wirklich einen Riecher für Bilder, die für den Kunstmarkt wie geschaffen schienen. Im Juni 1913 nun ist die Nemes-Sammlung in der Galerie Manzi zu Paris versteigert worden. 5 344 600 Fr. war der Erlös. Rembrandts „Vater“ kam damals auf 516000 Fr. und das Männerbildnis von Franz Hals, das Nemes in der Auktion Weber bei Lepke in Berlin (Februar 1912) für 195 000 M. erwarb, auf 290000 Fr. Von den zwölf Grecos der Sammlung brachte die „Heil. Familie mit der Fruchtschale“ 173000 Fr., die „Unbefleckte Empfängnis“ 155000 Fr.; von den modernen Franzosen: Courbets „Venus und Psyche“ 83000 Fr., Corots „Madame Gambey“ 127000 Fr. Und die Cézannes der Sammlung erreichten Preise, die sich zwischen 40000—56000 Fr. bewegten.

Aus Italien, dessen König zu den bekanntesten Münzensammlern und -kennern gehört, sowie aus Spanien hört man nur wenig von der Schaffung neuer Privatsammlungen, und Rußland steht mit diesen beiden Ländern ungefähr in gleicher Linie. Dagegen wurde



Abb. 32. W. Jamnitzer, Der sog. Merkelsche Tafelaufsatz.
Aus F. Luthmers „Der Schatz des Frh. v. Rothschild“. (Mit Genehmigung Prof. Luthmers und des Verlegers Heinrich Keller, Frankfurt.)

bis zum Ausbruch des Weltkriegs in Belgien viel gekauft, zumeist moderne Kunst, in Holland sieht man gerade im letzten Jahrzehnt eine neue Generation von eifrigen Sammlern, und auch die Schweiz besitzt heute eine stattliche Anzahl ernster Kunstliebhaber. Doch besonders starke Sammler, deren Persönlichkeiten uns fesseln, hat Skandinavien.

In Dänemark gab es ja schon im 17. Jahrhundert Sammlertemperamente, aber erst zwei Jahrhunderte später erwuchs dort ein Sammler- und Kunstmäzen von imponierender Größe: der Brauer Dr. Karl Jacobsen in Kopenhagen. Er schuf die große Glyptothek, die durch ihre ungemein reichen Antikenschätze und die unvergleichliche Kollektion französischer Skulpturen des 19. Jahrhunderts weltberühmt wurde, und steckte Millionen um Millionen — an 30 Millionen dänische Kronen — in dieses Museum hinein. Und hatte seine ersten Verehrer in Frankreich. „Paul Dubois“, erzählte mir Dr. Jacobsen im Sommer 1913, „und Pasteur waren meine besten Freunde.“ Pasteur gehörte auch zu dem Komitee, das der Brauer 1888 in Kopenhagen zusammenberief, um eine große internationale Kunstausstellung zu veranstalten. Und damals besuchten neben den Franzosen auch deutsche Künstler die dänische Hauptstadt: Anton von Werner, der verstorbene Koner und Ernst Herter. Sonst freilich kam der dänische Sammler und Mäzen nur wenig mit deutschen Künstlern in Berührung. Max Klinger, von dem er die „Diana“ und den „Liszt“ erwarb, kannte er nicht persönlich; nur bei Adolf Hildebrand war er einmal gewesen, hatte aber damals nichts kaufen können. „Denn die deutschen Künstler“, sagte er mir, „sind viel teurer als die französischen. Für drei französische Skulpturen bekomme ich kaum eine deutsche. Aber das ist“, fügte er sofort hinzu, „ganz erklärlich. Die Franzosen reproduzieren nämlich — im Gegensatz zu den Deutschen — ihre Originale mehrere Male und können darum auch billiger sein. Allerdings verändern sie bei dieser Reproduktion so manches Detail. Sehen Sie zum Beispiel: ‚Die Musik‘ des Delaplanche existiert einmal mit dem Lorbeerkranz und dem offenen Munde, wie ich diese Figur in meiner Glyptothek habe,



Abb. 33.
Porzellankabinett in Schloß Rosenborg-Kopenhagen.
Henricksen phot.

ein andermal mit dem Lorbeerkranz und dem geschlossenen Munde, ein drittes Mal mit dem geschlossenen Munde, aber ohne Lorbeerkranz."

Diese „Musik" des Delaplanche war übrigens die erste Plastik, mit der Dr. Karl Jacobsen seine Sammlung begründete und die er sich zunächst als Dekoration für seinen Speisesaal dachte. Das war 1878. Und erst 1887 begann er die Glyptothek einzurichten. Abgüsse nach Werken der Dänen Bissen und Jerichau machten den Anfang, aber bald traten die ersten Antiken hinzu, die er mit Hilfe eines deutschen Gelehrten in Rom zusammenbrachte. Und als der Brauer nachher sich immer enger an die französischen Künstler anschloß, wuchsen die Sammlungen ins Große.

Die Masse der griechischen und römischen Antiken, die Dr. Jacobsen im Laufe der Jahre gesammelt hatte, schmückten zunächst die Salons seiner Villa in Carlsberg. Nun aber stehen alle diese Stücke schon seit Jahren in dem von ihm erbauten vorbildlichen Skulpturenpalast am Vestre Boulevard in Kopenhagen. „Trotzdem sagen", bemerkte lachend zu mir der dänische Sammler, „unsere Sozialisten, daß ich mir noch das beste behalten habe"... Im Januar 1914 ist Dr. Carl Jacobsen gestorben. Er war nicht nur der größte Kunstsammler und Mäzen des Nordens, sondern überhaupt einer der stärksten Kenner, der seine Kunstmaterie — die Antike und die moderne Plastik — glänzend beherrschte. Nun hütet sein Sohn Helge Jacobsen diese edlen Schätze.

Neben Dr. Jacobsens Sammlungen besitzt das moderne Kopenhagen noch zwei andere Sammlungen von besonderem Werte: die Galerie Moltke mit ihren alten Meistern und das Hirschsprung-Museum, dessen Bilderkollektion die Entwicklung der dänischen Kunst zeigt. Hirschsprung, ein Zigarrenhändler, vermachte seine Sammlung dem Staate: seit dem Sommer 1911 ist sie in einem eigenen Gebäude untergebracht und dem Publikum zugänglich. Sie steht unter der Leitung Emil Hannovers.

Vor Jahren sagte mir übrigens ein dänischer Kunstfreund: „Wir sind glücklich, daß bei uns im Norden, in unseren kleinen Ländern, die Mäzene förmlich aus dem Boden wachsen. Norwegen hat jetzt

Abb. 34.

einen Sammler, den man den norwegischen Jacobsen nennen könnte.“ „Das ist“, meinte ich, „viel gesagt.“ Aber ich notierte mir den Namen Christian Langaard... Nun, ein Carl Jacobsen ist Langaard nicht, denn der Typus Jacobsen kehrt nicht so bald wieder: einer also, der Millionen um Millionen in die Kunst warf, rein nur der Allgemeinheit zuliebe und um sie zu bilden. Doch das Sammlertemperament des unvergeßlichen dänischen Brauers hat auch dieser norwegische Sammler.

Als ich Langaard kennen lernte, bewarb er sich gerade in Berlin um rheinisches Steinzeug. Das war im Februar 1913 in der Auktion Oppler bei Lepke, wo er u. a. für die graue Riesenpinte Meister Knutzens mit den drei Wappen von Dänemark, Köln und Schweden den Riesenpreis von 9800 M. bezahlte. Natürlich galt diese Siegburger Arbeit als ein Kapitalstück, aber der Preis ist ein Rekordpreis gewesen, den nur ein Sammler opfern konnte, der über den Wert dieser von Otto von Falke so glänzend gewürdigten Kunstgattung mit sich völlig im reinen war. Und fast um die gleiche Zeit war es auch, daß Christian Langaard seine Bildergalerie durch eine ganze Reihe niederländischer Meister bereicherte. Über München sind sie nach Christiania gewandert: ein Rubens (Landschaft mit Romulus und Remus), zwei Rembrandt (das Porträt seines Bruders Adriaen und die Landschaft, die früher Sir George Donaldson in London besaß) und ein Weenix, der einmal bei Nemes in Budapest hing, usw. Das war also ein Ruck, der die Galerie Langaards mit einemmal in die Höhe brachte. Doch auch schon in den Jahren vor 1913 waren kostbare Stücke in diese norwegische Sammlung gekommen: so ein Franz Hals, „Das lachende Kind“, das Jules Porgès in Paris gehörte und mit den zwei Köpfen der Kölnischen Sammlung des verstorbenen Barons Albert von Oppenheim verwandt ist, so ein Cariani, dieser seltene Bergamesker, der ein Zeitgenosse Tizians ist und, gleich Paris Bordone, die Geliebte des venezianischen Meisters, Violante, verewigt. Dieser Cariani scheint mir eins der Glanzstücke der Langaard-Galerie. Es ist das Porträt eines alten Patriziers, das in seiner künstlerischen Plastik wie aus Erz gemeißelt dasteht und eine Kraft der

Charakterisierung zeigt, wie sie in solcher gleichsam seelischen Potenz nicht viele Meister des Cinquecento haben. Jens Thiis, der die Italiener und Spanier Langaards katalogisierte, während Karl Madsen, der Bode des Nordens, die Flämen und Holländer übernahm, nennt bloß elf Bilder, die als unbestrittene Werke Carianis, eigentlich Giovanni Busis († 1547) bekannt sind. Die „Violante", für die man vor kaum mehr als hundert Jahren 361 Fr. zahlte, ist hier, glaube ich, ebensowenig mitgezählt wie das Porträt des Edlen von Morone, das im Jahre 1892 den Preis von 1500 Fr. erreichte.

Einen besonderen Vorzug hat diese Galerie des größten norwegischen Kunstsammlers: Minderwertiges ist hier ausgeschaltet, und selbst die Serie der niederländischen Kleinmeister, wie Brekelenkam, Pieter Codde, Wijnants, Everdingen und anderer enthält durchweg Qualitäten. Und in der mehr als fünfhundert Nummern zählenden Gruppe des alten Kunstgewerbes — Emil Hannover aus Kopenhagen war neben H. Grosch und Harry Fett der feinsinnigste Berater Langaards — finden sich Stücke von Rang, die manchem Museum von Rang zustatten kämen.

Auch Schweden hat seine Kunstmäzene. Etwa um die gleiche Zeit, da man die nordischen und römischen Altertümer des Kopenhagener Arztes Dr. Hans Worm katalogisierte (1652), schwärmte Christine von Schweden für ihre Bücher- und Bildersammlungen, die durch die eroberten Gemälde aus der Prager Kunstkammer Rudolfs II. erheblich bereichert wurden. Aber den Typus des Kunstsammlers lernt man dort erst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kennen. Ich meine den Grafen Carl Gustav Tessin, der auch als Kunstmensch ein kluger Diplomat gewesen ist und während seiner Pariser Zeit, da er Schwedens Gesandter war, jede Gelegenheit zu nutzen wußte, um mit den Künstlern des Rokoko in Fühlung zu treten. Und bei all seiner Liebe für die Franzosen ließ er nichts unversucht, um auch die großen Meister der vergangenen flämischen und niederländischen Epoche des 17. Jahrhunderts zu studieren und anzukaufen. Heute ist ein nicht

geringer Teil der Galerie in Stockholm dem Sammeleifer Tessins zuzuschreiben, dessen Vater schon sammelte und dessen Kunstschätze später von der Schwester Friedrichs des Großen, Luise Ulrike, erworben wurden, bis sie schließlich Ulrikens Sohn, Gustav III., vermehrte und zu den staatlichen Gütern schlug. Und gerade das Schweden von heute zählt eine stattliche Zahl von ernst zu nehmenden Sammlern. Hyltén-Cavallius' „Samlare i Sverige" nennt nicht weniger als 630 große und kleine Sammler. Während des Weltkrieges hat sich die Zahl, wie man mir mitteilt, noch erheblich vergrößert.

In Deutschland wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts fieberhaft gearbeitet. Überall baute man Museen, und die einzelnen Sammlungen wurden systematisch und wissenschaftlich gesiebt. Darmstadt erhält 1805 das Großherzogliche Landesmuseum, in Frankfurt a. M., wo Moriz von Bethmann einer der umsichtigsten Sammler ist, wird 1817 das Städelsche Institut errichtet, in Köln, wo die bekannten Brüder Sulpice und Melchior Boisserée 1804 ihre Bildersammlung anlegen, die Ludwig I. von Bayern 1827 für 290000 Gulden erwirbt, wird 1823 das Wallraf-Richartz-Museum gegründet. Und in dem gleichen Jahre beginnt in Berlin, wo Friedrich Wilhelm III. die Kgl. Bildergalerie durch die Erwerbung der Sammlungen Giustianini und E. Solly bedeutend vergrößert, Karl Friedrich Schinkel den Bau des alten Museums. Sieben Jahre nachher wird der Schinkelsche Bau eröffnet, in demselben Jahre 1830, in dem Ludwig von Bayern die Glyptothek in München gründet. 1836 wird in München die alte Pinakothek errichtet und 1837 legt man in Leipzig den Grundstein zum Städtischen Museum der bildenden Künste. Bald folgen Stuttgart, Nürnberg, Hannover, und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts schließen sich die übrigen Städte an. 1855 vollendet Gottfried Semper den Umbau der Dresdner Galerie, 1861 gründet man in Berlin die Nationalgalerie — sie wird erst 1876 eröffnet — und 1867, zehn Jahre nach der Eröffnung des Kensington-Museums in London, erhält auch Berlin sein Kunstgewerbemuseum.

Wien war schon 1864 vorangegangen und 1869 kam Hamburg an die Reihe, das übrigens im gleichen Jahre auch seine Kunsthalle baute. Und in allen großen Städten Deutschlands, in der Reichshauptstadt Berlin, dessen Museumskomplex 1904 durch das Kaiser-Friedrich-Museum bedeutend vergrößert wurde, dann in München, Frankfurt, Hamburg, Leipzig, Köln, Dresden, Stuttgart, Darmstadt: überall wuchs die Lust am Sammeln. Und auch die deutschen Fürstlichkeiten und der Adel suchten wieder ihren Kunstbesitz zu vergrößern. Als im Frühjahr 1914 in Darmstadt die vom Großherzog Ernst Ludwig von Hessen angeregte, von Georg Biermann inszenierte Jahrhundertausstellung Deutscher Kunst 1650—1800 begann, zeigte es sich, wie stark sich der Kunstreichtum der deutschen Fürsten vermehrt hatte.

Überall in Deutschland weitete sich der Umfang des Kunsthandels, die Lebhaftigkeit des Auktionswesens. London, Paris und Wien besuchten den Kunstmarkt in Köln, wo J. M. Heberle seit 1811 Auktionen veranstaltete, besuchten die Boernerschen Kupferstich-, Bücher- und Autographenversteigerungen in Leipzig, das Graphikhaus Gutekunst in Stuttgart (1864) und den starken Münchner Markt, wo heute Hugo Helbings Auktionsinstitut dominiert. Und Berlin selbst, wo 1869 Rudolf Lepke sein Auktionshaus gründete, ist heute zweifellos die Zentrale des deutschen Markts für alte Kunst.

IX.

Der Aufschwung des Sammelwesens im modernen Berlin

Die ausländischen Kunstfreunde, die heute Berlin besuchen, können sich nicht genug wundern, in wie kurzer Zeit sich die Reichshauptstadt auch auf dem Gebiete des Sammelwesens ihre internationale Stellung geschaffen hat. Berlin besaß zwar schon, wie wir gesehen haben, im Ausgang des 18. Jahrhunderts eine recht imposante Zahl von Sammlern, aber während der Napoleonischen Kriege trat im Berliner Kunstleben ein Stillstand ein, und erst unter Friedrich Wilhelm III. mehrten sich die Zeichen verstärkten Sammeleifers. Die Grafen Blankenese, Raczynski und Redern erwarben zumeist italienische Bilder, den Buchhändler Reimer, der ein kenntnisreicher Sammler war, reizten besonders die niederländischen Kleinmeister, und der Italienerwarenhändler Thiermann sammelte mit Vorliebe Graphik. In die Zeit von 1850 bis 1871 fällt dann die Gründung einiger Kunstgewerbesammlungen, aus deren Reihe die des Assessors Robert Tornow hervorragt. 1874 geht diese Sammlung in den Privatbesitz der Kaiserin Friedrich über, und unter den Kunstdingen, die nebenher für die königlichen Sammlungen selbst angekauft werden, befinden sich vornehmlich die Majoliken, das Steinzeug und die Limogen des Oberpostdirektors Nagler. Und Ravené und Wagener sammeln bereits moderne Bilder. Ravené seit 1850.

Seit 1871 aber geht es mit dem Kunstsammeln in Berlin rapide vorwärts. Wilhelm Gumprecht ist einer der rührigsten Universalsammler, 1874 gründet Professor Dr. Ludwig Darmstaedter



Abb. 35.
Sèvresporzellan in der Sammlung Prof. Darmstaedter, Berlin. Boll phot.

seine großartige Porzellansammlung (Abb. 35), und im gleichen Jahre schmückt Oskar Hainauer mit seinen Renaissanceschätzen sein neues Haus in der Rauchstraße. Diesen Sammlungen schließen

sich die von Geheimrat Eduard Arnhold (eine der größten und qualitätreichsten deutschen Sammlungen moderner Bilder), Eisenmann, Herrmann, Itzinger, Liebermann, Reichenheim, Stroußberg, Thieme u. a. würdig an. Und in den siebziger Jahren beginnt auch die Tätigkeit Wilhelm v. Bodes. Seine Verdienste um das Sammelwesen der Reichshauptstadt sind unvergänglich. Er verkehrt mit den Sammlern, leitet sie, zeigt ihnen die Wege, die sie weiter bringen und reformiert so, indem er gleichzeitig die Museen großzügig ausgestaltet, in genialer Weise auch das private Sammelwesen. Bode ist es, der das Ausland nach Berlin zieht, und mit dem raschen Anwachsen seines Namens als Kenner gewinnt auch das Sammelwesen der Reichshauptstadt an internationaler Wertung.

Als 1883 der private Kunstbesitz Berlins anläßlich der Silberhochzeit des Kronprinzenpaares sich öffentlich hervorwagte, staunte man über die Qualitäten, die sich im Laufe von kaum zehn Jahren in den Privatsammlungen angehäuft hatten, und der ausgezeichnete Eindruck, den diese Ausstellung hinterließ, brachte der Berliner Sammlerwelt wieder neuen Zuwachs. Übrigens hatten sich etliche Jahre vorher große fremde Sammler in Berlin ansässig gemacht: der Österreicher Karl von Hollitscher, dessen überaus kostbare, von Bode und Friedländer literarisch gewertete Niederländer-Sammlung (Rembrandt, Hals usw.), während des Weltkrieges verkauft wurde, dann Wesendonck aus Dresden und Carstanjen aus Köln. Neben ihnen sehen wir unter den Sammlern der achtziger Jahre Adolf von Beckerath († Dezember 1915) mit seiner reichen Graphik-Sammlung, seinen wissenschaftlich gewürdigten seltenen Majoliken, Skulpturen und Bronzen der Renaissance, Frau W. von Dallwitz (Miniaturen) und ihren Sohn Dr. W. von Dallwitz, der Porzellane wissenschaftlich sammelt, Prof. Richard von Kaufmann, dessen Holländer und Flamen Max J. Friedländer 1901 katalogisiert — die Berliner Versteigerung dieser Sammlung (1917) war wohl die größte Kunstmarkt-Attraktion während des Weltkrieges — sehen den Geh. Justizrat Karl Robert Lessing, der neben Büchern und Autographen Bilder und Handzeichnungen er-

wirbt, ferner Bennoit Oppenheim (deutsche Skulpturen), Berthold Richter (†) (Niederländer des 17. Jahrhunderts), James Simon (Niederländer sowie Plastik und Kunstgewerbe 15.—18. Jahrhundert). Und sodann folgen C. F. Foerster (Alt-Berliner Porzellan, nach historischen Gesichtspunkten gesammelt), Geheimrat Eugen Gutmann mit seinen Goldschmiedearbeiten der Renaissance, Karl v. d. Heydt, Oskar Huldschinsky, Rudolf Mosse und Prof. Johannes Stumpf mit ihren reichen Bildergalerien, Adolf vom Rath mit Bildern und Kunstgewerbe. Ihnen reihen sich später an: Geh. Legationsrat Willy von Dirksen (Bronzen, Majoliken, alte Meister, Miniaturen und Gobelins), Generalkonsul Felix Eisenmann (Bilder und Kunstgewerbe), Dr. Dosquet (Porzellan und Farbstiche), Hermine Feist, die Porzellane im großen Stile sammelt, Konsul Gustav Jacoby, der Japankenner, mit seiner bedeutenden Sammlung von Japanlacken, -keramik und Schwertzieraten, Generaldirektor O. Gerstenberg, Markus Kappel, Geheimrat Leopold Koppel, Franz und Robert von Mendelssohn mit ihren Bildersammlungen, Kommerzienrat Jacques Mühsam mit seiner hervorragenden großen Gläsersammlung, seinen Miniaturen, Porzellanen und Fayencen, Generalkonsul Hermann Rosenberg (alte Bronzen, Bilder, antike Teppiche usw.), Hans Rosenhagen (moderne Bilder), Karl Rosner (alte Bilder), Geheimrat Dr. Eduard Simon mit seinen erlesenen Bilder- und Kunstgewerbeschätzen der Renaissance, Prof. Dr. Voss (Bilder und Holzplastik) u. a. Zu den größten Graphiksammlern Berlins zählen ferner: Dr. Hans Brendicke (Berolinensien und Exlibris), Paul Davidsohn (der stärkste Privatbesitz an Graphik von Dürer, Rembrandt, Ostade, Menzel u. a.), Ed. Fuchs (18. Jahrhundert und Daumier), R. P. Goldschmidt (†) (Handzeichnungen), Dr. R. Hirsch (†) (Chodowiecki und Meil), Generaldirektor O. Gerstenberg, der außer seiner Bildergalerie (Hobbema, Steen, Constable, Goya, Delacroix u. a.) — s. Abb. 36 — ein nach dem Muster moderner Kupferstichkabinette eingerichtetes Graphikkabinett mit Dürer, Rembrandt, Goya, Daumier, Whistler und Klinger besitzt, Professor Güterbock (Handzeichnungen von Rembrandt), Generalkonsul Julius Gustav Licht (Dürer,

Rembrandt, Frühfarbendrucke, Farbstiche des 18. Jahrhunderts und eine Alt-Wien-Kollektion), Julius Modl (Frankreich, 18. Jahrhundert) u. a. Zu den Sammlungen, die nur moderne Bilder umfassen, zählen die von Julius Elias (französische Impressionisten), Arthur Levysohn, der vorwiegend Lesser Ury sammelt. Von Ury, dieser originellen, starken Berliner Malerpersönlichkeit, sieht man erste Qualitäten auch in dem überaus kunstsinnigen, vornehmen Hause von Franka und Georg Minden, dann bei Paul Ephraim, der noch Menzel und Liebermann sammelt, sowie bei Generalkonsul Licht, der neben Handzeichnungen in jüngster Zeit auch zahlreiche Holzskulpturen erwarb. Bei Geheimrat Minden finden wir auch alte orientalische Kunst und moderne Skulpturen. Eine systematisch angelegte Sammlung orientalischer Kunst besitzt D. M. Ginsberg. (In Berlin hat übrigens Friedrich Sarre als Kenner von Ruf dieses Genre zuerst kultiviert). Moderne Meister sammeln dann noch: Bernt Grönwold, Geheimrat Kupetzky (Berliner und Wiener Maler), Hermann Nabel (Schuch und Trübner; übrigens besitzt Nabel auch seltene alte Teppiche), Marianne Perl, Direktor Max Steinthal, Clara Simrock mit ihrer prächtigen Sammlung von Böcklinbildern, die zum Teil bereits von der Berliner Nationalgalerie erworben wurden, ferner Kommerzienrat August Zeiß (†). Eine der großartigsten Sammlungen alter Kunst besitzt Dr. W. von Pannwitz in Berlin. Bei Generalkonsul Dr. Paul von Schwabach sieht man alte Meister, wertvolle Handzeichnungen, Porzellane, bei Geheimrat F. von Friedländer-Fuld französische Meister. Eugen L. Garbáty sammelt Bilder, Bronzen u. a., Louis Silten Plastik, hauptsächlich Buchsfiguren, Emails und Silber. Schließlich möchte ich noch folgende Berliner Sammler nennen, die vorwiegend alte Kunst besitzen: Edwin Bechstein, Ludwig Berl, Dr. M. J. Binder, Frau Geheimrat Broicher, Ministerialdirektor Dönhoff, Architekt Frensdorff, Dr. Alex. Frey, Baurat Friedeberg, Eduard Goldschmidt, Kommerzienrat Otto Held, Dr. Alfons Jaffé, Kommerzienrat A. Jandorf, Max Lang, Geh. Sanitätsrat Dr. Lewy, Ludwig Loewenthal, Dr. Magin, Albert und Julius

Mamlok, H. v. d. Marwitz, Dr. Richard Modl, Ernst Oppler, Dr. Martin Reißner, Wilhelm Scheuermann, Frau Geheimrat Schoeller, Frau Strauß-Negbaur, Dr. Werner Weisbach, Dr. W. Wolffheim, Reg.-Baumeister Wollenberg.

Diese Liste ist freilich noch lange nicht vollständig, gibt aber immerhin schon einen Begriff von der Regsamkeit der Berliner Sammler und der außerordentlichen Mannigfaltigkeit der Sammlungen selbst. Berlin darf sich übrigens dessen rühmen, in seinem Privatbesitz eine so große Anzahl von bedeutenden Werken Rembrandts zu vereinigen, wie sie fast in keiner andern deutschen Stadt zu finden ist. Zwanzig Rembrandts hängen hier in den Galerien. Das ist eine Zahl, die mit den sechsundzwanzig Rembrandts des Kaiser-Friedrich-Museums die Hälfte des Besitzes an Werken des Meisters darstellt, den das gesamte Amerika in den letzten Jahrzehnten mit ungeheueren Geldopfern zusammenbrachte. Und fast alle Berliner Rembrandts sind durch die Hände Wilhelm von Bodes gegangen, der mit eiserner Energie und großem Scharfblick eben die Qualitäten aufzuspüren wußte, die auf dem internationalen Kunstmarkt freigeworden waren.

Doch nicht allein in Berlin, sondern auch in den übrigen Großstädten des Reichs knüpft man an die gute alte Tradition des deutschen Sammelwesens an. In Frankfurt a. M. finden wir neben den Rothschilds, die schon in den fünfziger Jahren an der Spitze der Kunstfreunde stehen, unter den ersten Sammlern der siebziger Jahre: Baron Max von Goldschmidt-Rothschild (Bilder und Kunstgewerbe, darunter eine eminente Kollektion von Silberarbeiten, Emails, Majoliken und eine einzigartige Sammlung von kostbaren Krinolinengruppen), August de Ridder († Mai 1911) — bedeutende Sammlung von Niederländern in Kronberg i. T. und eine Sammlung moderner Frankfurter und Münchner Meister in Frankfurt selbst —, Heinrich Seckel, dessen Majoliken zu Pierpont Morgan kamen, und Leopold Sonnemann, der einen Teil seiner modernen Bildersammlung dem Städelschen Institut vermachte. Diesen Sammlern schließen sich später an: Fritz von Gans, dessen Galerie alter Meister berühmt ist — sein antikes Kunstgewerbe

hat er für das Berliner Antiquarium gestiftet —, Freiherr von Holzhausen (Bilder), Frau Jeu (Silber), Dr. Albert Linel (†) (Bilder, Kunstgewerbe und Missalen), Baron und Baronin Philipp von Schey (Bilder des 17. und 18. Jahrhunderts, kostbare Kollektion Meißner Service), Direktor Ullmann (†) und Frau (deutsche Skulpturen, moderne Meister, Silber, Porzellane mit bedeutender Fuldaserie), Hugo Nathan (Meister des Impressionismus).

Hamburg hatte in Konsul Ed. F. Weber († 1907), dessen Galerie — sie war die größte deutsche Privatsammlung alter Meister (Abb. 45) — im Februar 1912 bei Lepke in Berlin versteigert wurde und rund 4400000 M. brachte, eine Sammlerpersönlichkeit von Weltruf. Daneben behaupteten sich die (inzwischen aufgelösten) Sammlungen Campe, Emden, Feill u. a. Doch auch heute besitzt Hamburg, um dessen Kunstleben Justus Brinckmann († Februar 1915) und Alfred Lichtwark († Januar 1914) die größten Verdienste hatten, eine reiche Gruppe von Sammlern. Ich nenne nur jene, die mir persönlich bekannt sind: Albers-Schönberg (Fayencen), Amsinck (Galerie moderner Bilder), Rudolf Bandli (Meißner Porzellan), Behrens (moderne Bilder), Henri Budge (Galerie mit Bildern und Kunstgewerbe aller Epochen, eine der größten europäischen Privatsammlungen), Dr. Antoine-Feill (Bilder und eine an 400 Nummern zählende Kunstuhrensammlung großen Stils), J. Friedmann (moderne Bilder; Oktober 1916 bei Lepke versteigert), Arnold Otto Meyer (†) (eine prachtvolle Schwindsammlung, die im März 1914 bei Boerner in Leipzig unter den Hammer kam, ferner Ludwig Richter, Steinle u. a.), Edgar Michahelles (Kleinkunst und Bilder), Dr. R. L. Oppenheimer (†) (eine der umfangreichsten und besten Chodowieckisammlungen), Dr. H. Ulex (Japan). Schließlich sind die Galerie Glitza, die Kunstschätze der Herren Landrat Dr. Albrecht, Dr. Moller, Dr. W. Sieveking, Dr. Hartmeyer, Senator Westphal, der Frauen Bürgermeister Mönckeberg, Dr. des Arts, Pastor Rosen sowie die Japansammlung Dr. Fitzler zu nennen. Die modernen Bilder und Bronzen Lipperts wurden im Mai 1919 bei Lepke ausgeboten. Hierbei ergab ein früher kleiner Thoma (Blick auf

St. Blasien), den Lippert für 1500 M. gekauft hatte, 20100 M.; ein Böcklin (Die Flora von 1875, Entwurf zu einem Glasfenster) 50000 M.; ein Lenbach (Bismarck in Kürassieruniform und Helm) 40000 M.

In Hannover sammelt Kommerzienrat Georg Spiegelberg Miniaturen, Porzellane und Bilder, Bauratswitwe Oppler Stein-



Abb. 36. Galerie Generaldirektor Gerstenberg, Berlin.

zeug und Zinn (die Sammlung Oppler wurde im Februar 1913 bei Lepke ausgeboten), Frau Senator Laporte Holzskulpturen, Stadtdirektor Heinrich Tramm ältere Franzosen und moderne Deutsche. In Leipzig, das in der Galerie des verstorbenen Geheimrats Alfred Thieme eine der wertvollsten und bekanntesten Niederländersammlungen, in der Galerie des verstorbenen Emil Meinert eine der solidesten Kollektionen moderner Meister besitzt, stehen die Bilder des Dr. Eduard Brockhaus (†), die Goethe-Reliquien des

Dr. A. Kippenberg, die Bilder und das Kunstgewerbe des Dr. Ulrich Thieme u. a. in erster Linie; in München, wo Graf Adolf Friedrich von Schack vor knapp einem halben Jahrhundert die stärksten Anregungen zum Sammeln neuzeitlicher Meister gab, sind u. a. Thomas Knorr (†) (moderne Bilder, vorwiegend Lenbach, und altes Kunstgewerbe, siehe Abb. 58) und Professor Pringsheim (Kunstgewerbe) Sammler großen Stils; Konsul Hugo Sachs sammelt moderne Bilder. Der erste Teil der berühmten Sammlung Georg Hirths († März 1916) wurde 1898, der zweite Teil Ende November 1916 bei Helbing versteigert; ein Teil der hervorragenden Porzellane des Dr. von Pannwitz im Jahre 1905. In Magdeburg seien das Kunstgewerbe des Dr. A. List genannt, sowie die modernen Bilder aus dem Besitz B. Lipperts, in Braunschweig neben den alten Bildern, Majoliken, Zinnsachen und Spitzen des Viewegschen Hauses und der bedeutenden Dürer-Sammlung der Frau Professor Blasius die Porzellansammlung des Hauses Grotrian. Dresden besitzt u. a. folgende Sammlungen: Kühnscherf (Abb. 56), Generalkonsul von Klemperer (Porzellan, Miniaturen), C. von Hagens (Graphik), Geheimrat Dr. W. von Seidlitz und Dr. W. von Dietel (moderne Bilder), Fritz Arndt-Oberwartha (Anton-Graff-Sammlung, Zinn usw.); Breslau (siehe Sammlung Agath, Abb. 53) die Sammlungen Prof. Neisser (†), Dr. Paul Heimann und H. Toebe. Köln verlor mit dem Hinscheiden des Domkapitulars Professor Dr. Alexander Schnütgen († Nov. 1918) einen Sammler von Weltruf. Sein Name war eng verknüpft mit der Kennerschaft kirchlicher Kunst. Am 26. Oktober 1910 ist das Schnütgen-Museum, das er der Stadt Köln geschenkt hatte, feierlich eröffnet worden, und von überallher kamen schon damals die Forscher, um die seltenen Schätze zu studieren, die Dr. Schnütgen seit 1866 erworben hatte. Er erzählte ganz freimütig, daß ihm „jedwede kunsthistorische Vorbildung“ fehlte und daß er eigentlich „mehr durch Zufall“ Kunstsammler geworden war. Vom ersten Tage an, da er in Köln war, besuchte er die Auktionen, die dort Heberle veranstaltete, und diese Versteigerungen bildeten Schnütgens „erste Bezugsquellen und Lehrstätten“. So

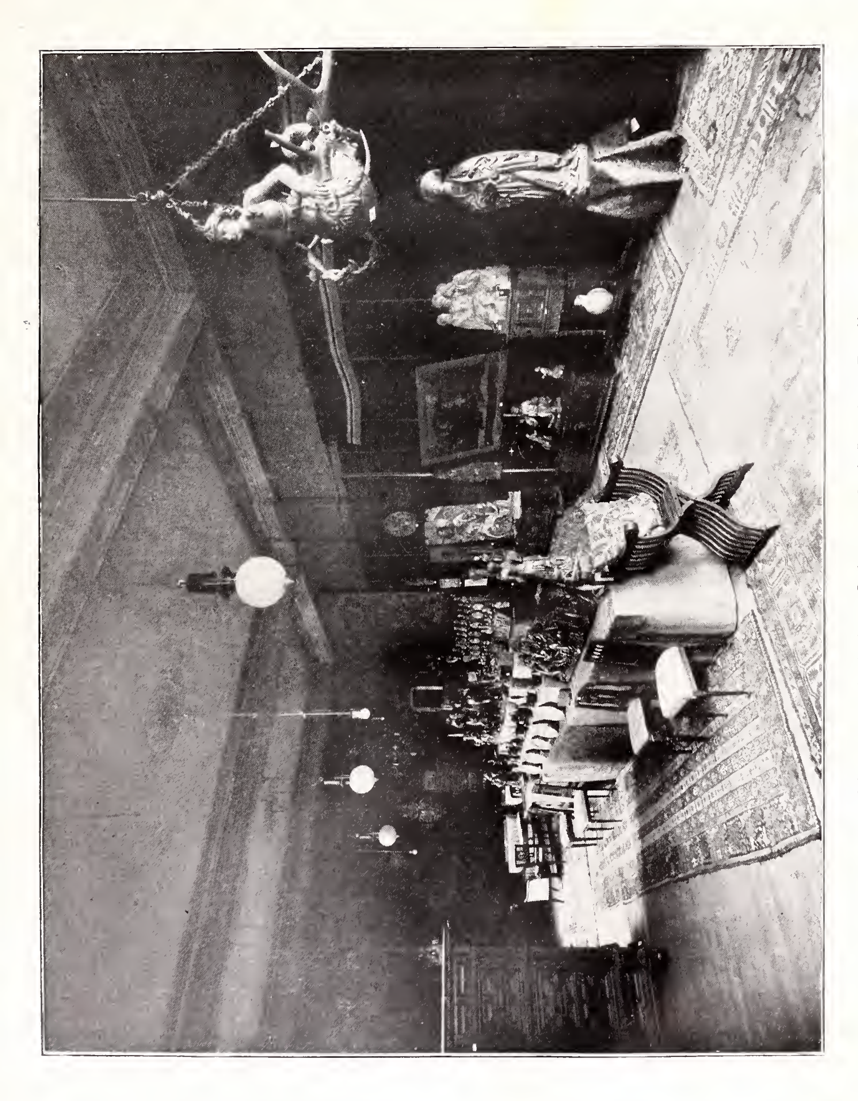


Abb. 37. Auktion Schwarz bei Lepke, Berlin.

schuf er sich in mehr als zwei Jahrzehnten eine Kunstsammlung, deren Schätze heute mit die wichtigsten Quellen bilden zur Entwicklungsgeschichte der kirchlichen Kunst. Die zweite große Kölner Sammlung von Bedeutung, die Galerie Oppenheim (Abb. 8), mit ihren Niederländern und ihrer erstklassigen Keramik, wurde 1917/18 in Berlin ausgeboten. Aber Köln besitzt noch eine imposante Serie an kunststarken Privatsammlungen. Ich nenne bloß: die Sammlungen Landgerichtsrat Peltzer (frühe Kölnische Schule und Niederländer, Dr. R. von Schnitzler (Plastik und mittelalterliches Kunstgewerbe), Dr. H. Stinnes (Graphik), Dr. Paul Seligmann, Dr. Duisberg, Dr. Louis Hagen und Dr. Georg Fuchs (moderne Bilder), Leo Kirch (Skulpturen), Leonhard Tietz (Bilder). In Düsseldorf steht die berühmte Japansammlung Prof. Georg Oeders. Stuttgart, Nürnberg, ja fast alle großen und selbst die kleineren Städte des Reichs haben ihren erbgesessenen privaten Kunstbesitz. In Essen sammelt Krupp von Bohlen und Halbach (alte Meister), in Düren Ida Schoelles (†) alte Graphik, in Mannheim Carl Baer (süddeutsches Porzellan) und Dr. Karl Lanz (alte Meister), Busch in Mainz (alte Meister), in Liegnitz Robert Bertram Paalen (alte Meister), in Barmen G. F. Reber, in Kiel Prof. A. Hähnel und Dr. Waszily (moderne Bilder), in Elberfeld August Freiherr von der Heydt (jüngste Kunst: Expressionisten). Auch Kirchhoff (Wiesbaden) interessiert sich für die Expressionisten; Otto Henkell (Wiesbaden) für alte Meister.

Die Führung im deutschen Sammelwesen hat heute allerdings Berlin, dessen überraschende Entwicklung als Kunstmarkt selbst von London und Paris neidlos anerkannt wird. Und es ist nicht lange her, seit der Berliner Markt seine internationale Farbe erhielt. Etwa 1902 fing es an, als die Sammlung des Schlosses Mainberg versteigert wurde. Dann aber wuchs mit den Auktionen Clemm, Agath, Emden, Jourdan, Schwarz (Abb. 37) der Markt immer stärker an, bis ihn die Auktionen der Sammlungen Lanna bei Lepke zu einer imponierenden Höhe brachten.

Neben Lepke veranstalten Amsler und Ruthardt, die ihr

Haus 1860 begründeten, große Graphikauktionen, Max Perl versteigert Qualitäten alter und neuer Graphik, ferner moderne Meisterbilder sowie die Raritäten des Bibliophilen- und Autographenmarktes, Leo Liepmannssohn und J. A. Stargardt befassen sich zumeist mit Autographen, Schulte macht dann und wann Auktionen alter und neuer Meister (die Wiener Sammlung Baron Königswarter von 1906, die Baseler Sammlung La Roche von 1910), Karl Ernst Henrici Auktionen von Autographen und Graphik. Martin Breslauer bringt Bücher und Handschriften, Paul Graupe Graphik und in jüngster Zeit Paul Cassirer gemeinsam mit dem Münchner Helbing Bilder zum Ausgebot.

Rudolph Lepke hätte sich diese Entwicklung des Berliner Marktes nicht träumen lassen. Aber wie fleißig er vorgearbeitet hatte, beweist der 1000. Katalog, den er 1895 mit einem kleinen Geleitwort herausgab. Da ist nun manche hübsche Reminiszenz vermerkt. Denn Lepke erzählt hier stolz von seinen ersten Katalogen, die er um so teurer schätzte, als sie mit Randbemerkungen von der Hand des verstorbenen Kaisers Friedrich versehen waren, „durch dessen reges Interesse und Anregung die damals noch sehr schlichten Kataloge vielfach in hohen Kreisen Eingang fanden. Der hohe Herr“ — so plauderte Lepke — „besichtigte nicht selten in frühester Morgenstunde auf der Fahrt nach dem Tempelhofer Felde die zur Auktion bestimmten Kunstsachen und veranlaßte häufig nicht nur Ankäufe für sich, sondern auch des höchstseligen Kaiser Wilhelms Majestät, für England, für Königliche Sammlungen usw.“

1895 versteigerte Lepke einen Teil der berühmten Berliner Sammlung Adam Gottlieb Thiermann, der ein Original gewesen ist. Er war „einst Lehrling im Geschäfte des Italienerwarenhändlers Jean Morino, der mit seinen südländischen Waren auch Kunstsachen nach unserer Hauptstadt brachte, zuletzt ein vollkommenes Kunstgeschäft nebenher etablierte, selbst Verleger war und namentlich auch mit Daniel Chodowiecki in regen Beziehungen stand. Thiermann wurde als Lehrling — wie er selbst Lepke erzählte — oft zu Chodowiecki gesandt und mußte nicht selten im Chodowiecki-

schen Garten in der Behrenstraße verweilen, bis der Meister bestellte Zeichnungen vollendete; dies geschah gewöhnlich im Sommer in den allerfrühesten Morgenstunden, und Thiermann brachte schon die fertige Zeichnung mit, wenn um 7 Uhr der Detailverkauf im Morinoschen Geschäft eröffnet wurde. Hier gewann Thiermann die erste Vorliebe für Kunst und besonders für den Meister Chodowiecki, welchen er auch zuerst als Stecher sammelte. Thiermann etablierte sich später selbst als Italienerwarenhändler in der Jägerstraße und hielt hinter seinem Verkaufslokal die bekannte Wein- und Austernstube, in der auch Prinz Louis Ferdinand mit seinen Freunden viel und gern verkehrte. In der oberen Etage des Hauses befand sich die Gemäldegalerie und die reichen Kupferstich- und Mineraliensammlungen, die ja, mit Ausnahme dessen, was die Königlichen Museen nach seinem Tode erwarben (in erster Linie das Rembrandt-Werk), meist durch die ganze Welt zerstreut wurden. Thiermann gehörte auch zu den bekannten Berliner Persönlichkeiten, die anläßlich des großen Huldigungsbildes Franz Krüger nach dem Leben zeichnete und seinem großen Werke einverleibte; er war einer von denen, die viel länger, als die Mode es forderte, mit Haarbeutel und Zopf ging."

Dieser tausendste Lepkesche Katalog unterschied sich schon auffallend von den ersten Katalogen des Hauses, die nichts weiter waren als Listen mit der nackten Aufzählung der einzelnen Kunstobjekte. Studiert man aber die gründlichen Kataloge, die das Berliner Auktionshaus seit 1902 veröffentlicht, dann merkt man deutlich den Fortschritt. Heute ist jegliches Kunstding wissenschaftlich erklärt und mit den notwendigen Literaturnachweisen versehen. Doch die glänzendsten dieser Berliner Auktionspublikationen sind die Lanna-Kataloge, die Hans Carl Krüger verfaßt hat. Sie sind für die Kunstwissenschaft und -forschung von dauerndem Wert.

X.

Der Typus Lanna

Adalbert Freiherr von Lanna, der kurz nach der Auktion des ersten Teils seiner kunstgewerblichen Sammlung im Alter von 73 Jahren (Ende Dezember 1909) verschied, ist vielleicht der interessanteste Typus, den die Geschichte des Sammelwesens kennt. Wer den kleinen Mann einmal gesehen hat, wird seinen leuchtenden, klugen Blick niemals vergessen. Kopf und Figur hatten etwas Menzelmäßiges, ja, selten sind zwei Männer einander äußerlich so ähnlich gewesen wie Menzel und Lanna. Vielleicht sogar innerlich. Denn Lanna hat selbst für an sich unscheinbare, im Grunde aber künstlerische Dinge, die ihm der Zufall darbot, ein eminentes Verständnis gehabt, hat die Dinge geprüft, sich gleichsam mit ihnen auseinandergesetzt. Wir bewundern aber nicht nur die geniale Art, wie er wissenschaftlich an die Dinge heranging, sondern die fast seherische Gabe, mit der er manche Kunstgattung zu beurteilen wußte. So hat er schon vor mehr als vier Jahrzehnten die Bedeutung der alten Porzellane für den Kunstmarkt erkannt, hat zu einer Zeit, da man für Keramik noch Spottpreise zahlte, die erlesensten Stücke an sich gebracht, hat den Wert der alten Gläser, den Wert des Edelzinns richtig eingeschätzt, wie keiner vor ihm. Seine kunstgewerbliche Sammlung gibt einen erschöpfenden Überblick über die Entwicklung des Kunstgewerbes überhaupt, und nicht minder hervorragend ist seine Graphik, in der die Haupt- und Kleinmeister in ihren vorzüglichsten Qualitäten vertreten sind.

Sein Lebensschicksal ist kaum bekannt. Lanna wurde — ich verdanke die biographischen Daten seinem Freunde, dem Direktor Dr. F. A. Borovsky vom Kunstgewerbemuseum in Prag —



Abb. 38. J. Myslbek, Bronzebüste Adalbert von Lannas.
Kunstgewerbliches Museum, Prag.

am 29. Mai 1839 in Vierhöf bei Budweis als Sohn des Wasserbauunternehmers Adalbert Lanna geboren. 1857 übersiedelte er mit seinem Vater nach Prag, beschäftigte sich schon damals eifrig mit



Abb. 39.
Limousiner Reliquiar der Sammlung Lanna, 32 cm hoch, 16 cm breit von Jacques Seligmann, Paris, für 121000 Mark erworben.

den Künsten und verkehrte freundschaftlich mit Künstlern und Archäologen wie Manes, Mikovac, Ambros, Dreyschock u. a. Und damals schon fing er zu sammeln an. Nach dem Tode seines Vaters (1866) übernahm er die ausgedehnten Unternehmungen des Hauses, leitete sie, fand aber dennoch Zeit und Muße genug, seiner Lieblingsbeschäftigung, der Kunst und dem Sammeln zu leben. Zwei Jahre später wurde er auf Grund des seinem Vater verliehenen Ordens der Eisernen Krone in den Ritterstand erhoben.

Im Todesjahr seines Vaters legte übrigens Lanna den Grund zu seiner unvergleichlichen Glassammlung, indem er ein mehrfarbiges von Johann Schaper nach J. Callots großen „Kriegsübeln" bemaltes zylindrisches Glas auf drei Kugelfüßen erwarb. (Dieses Glas ist, nebenbei bemerkt, bei der zweiten Berliner Lanna-Auktion im März 1911 von J. Rosenbaum in Frankfurt a. M. für den hohen Preis von 6100 M. gekauft worden.) Und dieses Schaper-Glas gab Lanna wieder die Anregung, Callots Radierungen zu sammeln, die ihn schließlich zu der Anlage seiner riesigen Graphiksammlung veranlaßten, deren erster und zweiter Teil 1910 bei H. G. Gutekunst in Stuttgart 1320000 M. erzielten. (A. Eckener hat [siehe Abb. 40] diese denkwürdige Auktion in einer Radierung festgehalten.) 1869 wurden die Lannaschen Schätze durch die Glaspasten des Barons Koller vermehrt, und von diesem Jahre ab folgte Erwerbung auf Erwerbung.

Ein Jahr vorher hatte das österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien den schnell berühmt gewordenen Prager Sammler zum korrespondierenden Mitglied ernannt, und in dem gleichen Jahre begannen unter seiner Ägide die Vorberatungen für die Gründung des Kunstgewerblichen Museums zu Prag, das endlich dank seiner Fürsorge 1885 eröffnet werden konnte. Die allgemeine Glassammlung, die zu den Hauptschätzen dieses Museums zählt — sie ist ein Geschenk Adalbert von Lannas —, erinnert an sein unvergeßliches Wirken. Und seit ein paar Jahren steht im Prager Museum zum ehrenden Andenken an den großen Mäzen eine Bronzebüste des Freiherrn. Josef Myslbek, der führende Meister unter den tschechischen Plastikern, hat sie geschaffen (Abb. 38).



Abb. 40.
A. Eckener, Auktion Lanna bei Gutekunst, Stuttgart (Radierung).

Die Berliner Auktionen der Lannaschen Sammlungen sind Ereignisse gewesen: Das Ergebnis der ersten vom November 1909 hatte alle Erwartungen übertroffen. 1350000 M. war der Gesamterlös. Nie zuvor hatte Berlin eine ähnliche Auktion gesehen. Was Rang und Namen hat, war bei Lepke gewesen: Gelehrte aus aller Welt, Museumsdirektoren, kluge Sammler und große Händler — die kleinen saßen bescheiden im Hintergrund. Und niemals war der Kampf der Museen untereinander heftiger, niemals noch der Kampf der Händler mit den Museen ernster gewesen. Museen und Händler überboten einander, mußten einander überbieten, weil eben die Gelegenheit da war, Qualitäten bester Provenienz zu erjagen. Und so gab Jacques Seligmann aus Paris für den Limousiner Reliquienschrein (Abb. 39), der einst Lanna, wie ich hörte, nebst zwei anderen erstklassigen Stücken 3000 Gulden, also 5000 M. gekostet hatte, 121000 M., so ging Direktor Otto von Falke vom Berliner Kunstgewerbemuseum bei dem Breslauer Zinnhumpen bis 33000 M., das Breslauer Museum bei der Breslauer Wandschüssel bis 26000 M. usw. (1913 erstand bei Lepke das Kestner-Museum in Hannover die große aus dem Jahre 1506 stammende Zinnkanne der Hirschberger Tuchmacherinnung [Sammlung Oppler] für 23500 M.) Man schuf bei Lanna Rekordpreis um Rekordpreis.

Und die gleiche Intensität hatte der Auktionskampf, als im März 1911 der zweite Teil des Lannaschen Kunstgewerbes versteigert wurde. 1400000 M. betrug das Resultat. Die Summe ist höchst respektabel, aber nicht minder respektabel scheint mir der ideale Gewinn, den der Kunstmarkt an sich aus dieser großen Versteigerung zog. Denn die Lanna-Auktion hat deutlich bewiesen, wie mächtig der deutsche Markt sich entwickelt, wie stark Berlin vorwärts schreitet und wie hoch man heute einzelne Kunstgattungen ihren Qualitäten entsprechend zu werten hat. Und das Ergebnis dieser Berliner Versteigerung ließ auch wieder die Forderung akut werden, daß die einzelnen Kommunen usw. verpflichtet wären und sind, ihre Museen mit allen nur möglichen Kräften und Mitteln in dem Bestreben zu fördern, erstklassige Qualitäten des Markts um jeden Preis sich zu sichern.

Die Preise selbst, die man bei dieser zweiten Auktion Lanna gezahlt hat, interessieren nicht minder als jene der ersten November-versteigerung. Besonders hoch gingen die Buchssachen, die allerdings gleich den Arbeiten in Stein und Wachs seit jeher anständige Preise brachten. Bei der zweiten Lanna-Auktion aber war die deutsche Konkurrenz so stark, daß z. B. die Buchsmedaillons bis auf 16000, 17000 M. kamen, und daß Albrecht Ritter von Kubinsky in Wien für das Medaillon mit dem Porträt des Wolfgang Gamensfelder sogar 28000 Mark bot. (Abb. 43.) Und Hofrat Koetschau, der damalige Direktor des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin, erwarb Hans Leinbergers Buchsrelief „Die Kreuzabnahme Christi" für den hohen Preis von 30000 M. Aus der Gruppe der Kehlheimer Steine kaufte dann der Kunsthändler Pick aus Wien das Reiterbildnis Kaiser Maximilians von Hans Daucher für 72500 M. Vor 25 Jahren hatte „Die Begegnung" desselben Meisters, die damals allerdings noch unter dem Namen Hans Dollinger ging und später in Morgans Besitz kam, bei Heberle in Köln 50060 M. erreicht. Schließlich wanderten nach London (durch Durlacher) Lannas italienischer Bergkristallpokal für 71000 M., der syrische Glaspokal für 41000 M., der Sieneser Teller für 41000 M.

Im März 1911 folgten in Berlin dem Lannaschen Kunstgewerbe noch die Medaillen und Münzen des Prager Sammlers — Curt Regling hat sie katalogisiert — sowie ein Teil der Lannaschen Handzeichnungen und Stiche. Seine Viennensien wurden bei Gilhofer und Ranschburg in Wien versteigert.

So sind heute die Schätze Adalbert von Lannas in alle Winde zerstreut, doch der Name des genialen Sammlers lebt fort und wird den Sammlern immer ein Vorbild sein.

Die Preissteigerung

I.

Preise von einst und jetzt

Gerade die Auktionen der Sammlungen Lanna geben ein Bild der Preissteigerung in den letzten Jahrzehnten. Die Medaillen z. B., die Arbeiten in Ton und Stein, die Wachs- und Buchssachen, die Arbeiten in Zinn, die Wiener Porzellane usw. sind niemals und nirgends vorher so hoch bezahlt worden wie bei Lanna. Daneben erhielten die Limogen und Majoliken Preise, die im allgemeinen weit über die für diese Gruppen sonst erzielten Resultate hinausgehen. Und in der Graphikserie der Lannaschen Sammlungen, die, im ganzen genommen, vorzüglich abgeschnitten hat, gab man für einzelne Blätter Summen, die wir als Rekordpreise bezeichnen können.

Die Gründe für dieses enorme Anschwellen der Preise sind klar. Zunächst entscheidet die Qualität des Objekts, das frei wird, d. h. den Besitzer wechselt, in zweiter Linie der historische Wert des Stückes, der mit seinem Kulturwert identisch ist, und schließlich kommt noch die Rarität des Kunstwerks in Frage. Fallen Qualität und historischer Wert mit der Rarität, d. h. der Seltenheit des Objekts, zusammen, dann sind die Grenzen, die sich der geldkräftige Sammler steckt, weder eng noch niedrig und dürfen um so weniger eng sein, als heute die Nachfrage nach bester Kunst geradezu verblüffend groß ist. Denn am heutigen Kunstmarkt bildet Amerika einen der mächtigsten Faktoren,

und die amerikanische Konkurrenz, von der noch zu sprechen sein wird, nimmt jetzt derartige Dimensionen an, daß die europäischen



Abb. 41. Der Mantegna der Galerie Weber.
Bei Lepke für 590000 Mark versteigert.

Sammler, mögen sie nun Private oder Vertreter von Museen sein, alle Kraft und alles Geld zusammennehmen müssen, um der Riesenhochflut der Geldgebote standzuhalten. Ich sah, wie Museums-

direktoren in dem Augenblicke zu zittern begannen, da ihre an sich sehr hohen und vielleicht das Budget eines ganzen Jahres verschlingenden Anbote noch überboten wurden.

Die gesteigerte Freude am Sammeln guter und bester Kunst und die Preise, die man heute für erste Qualitäten bezahlt, machen die modernen Künstler nervöser als es berechtigt ist. Riesenkapitalien, so hört man sie reden, gingen so für die Schaffenden von heute verloren. Die Erfahrung lehrt nun, daß das gerade Gegenteil der Fall ist. Ein großer Prozentsatz der Sammler, die infolge der hohen Preise für bestimmte Gruppen der alten Kunst nicht mitlaufen können, werden förmlich dahin gedrängt, moderne Bilder oder moderne Graphik zu sammeln. Und das ist doch zweifellos ein Gewinn für die heutige Kunst. Im übrigen aber wird z. B. die Malerei der letzten fünfzig Jahre verhältnismäßig besser und höher bezahlt als die alte Kunst. Jedes Durchschnittsbild kostet heute auf den großen Ausstellungen an 500 M., und den Führenden unter der Modernen spricht man, wie die Statistik lehrt, bisweilen Preise zu, die ganz erstaunlich sind. Seht euch die Porträtisten an, fragt doch Sargent, welchen Preis er für ein Porträt fordert! Und Sargent, der für ein Bildnis oft mehr bekommt als ein Minister an Jahresgehalt bezieht, reicht in seinem künstlerischen Schaffen, vor dem wir schon allen Respekt haben, doch schließlich nicht an Dürer heran, der froh war, wenn man ihm für Madonnenbilder 25—30 Gulden gab, und sicher auch nicht an Rembrandt, der für „Die Nachtwache", dieses größte Wunder der Malerei aller Zeiten, den elenden Preis von 1600 Gulden erhielt. Und ein Selbstbildnis Rembrandts ist 1657 mit 100 Gulden eingeschätzt worden und im gleichen Jahre erreichte Van Dycks „Prinz von Oranien" in Amsterdam nicht mehr als 300 Gulden.

Es ist aber nicht lange her, seit man für die Velasquez, Hals und Rembrandt ein bis zwei Millionen bezahlte. Zu der Zeit, da Sedelmeyer schon für zwei Gemälde des modernen Munkacsy (für den „Christus vor Pilatus" und den „Kalvarienberg") je eine halbe Million bekam, standen Hals und Rembrandt, die um

mehr als zweiundeinhalb Jahrhunderte älter sind als der ungarische Meister, noch nicht so hoch im Preise wie dieser. Und Velasquez? In dem gleichen Jahre, 1880, in der gleichen Auktion bei Christie in London bringt eins seiner qualitätsstarken Bildnisse 350 Guineen = 7350 M., während ein Knaus („Eine Tasse Kaffee", die 1874 gemalt ist) auf 780 Guineen, also auf 16380 M. kommt, oder während ein Israëls und ein Schreyer je 600 Guineen, also je 12600 M. erzielen. Millets „Angelus" wird mit 800000 M. bezahlt, Böcklins „Meeresidylle" kostet 100000 M., Defreggers „Landsturm" 40000 M. und 1906 gibt Fürst Berthier de Wagram für Segantinis „Die Natur" 200000 Fr., 1907 Amerika für Jules Bretons „Die Mohnernte" 160000 M., 1907 Mr. Charles P. Taft für Millets „Schafschur" 108000 M. und 1910 findet des gleichen Meisters „Aufbruch zur Arbeit" für 220000 M. einen Käufer. Und mit diesem Millet zugleich setzt man einen Troyon für 94000 M. ab, einen Corot für 92400 M.

Es scheint mir auch von Interesse, die Preise zu verfolgen, die für moderne Meister im Laufe der letzten Jahrzehnte angelegt wurden. Nehmen wir etwa Corot, der in dem gleichen Jahre 1875 stirbt, wie Millet, der erste Hauptmeister von Barbizon.

Corot also bringt:

1873:	(Laurent Richard, Paris) „Nymphes et Faunes"	23000	Fr.
1886:	Eine Corot-Serie	20250—75000	„
1889:	(Secrétan-Auktion, Paris) „Le matin"	56000	„
—	„ „ „ „Biblis"	84000	„
1892:	(3me Vente Alexandre Dumas fils, Paris) „Paysan à cheval, dans la campagne" . . .	40000	„
1892:	(Daupias, Paris), „L'entrée en forêt".	101000	„
—	„ „ „Le lac"	85000	„
—	(Gottier, London) „Orphée"	115000	„
1895:	(Leighton, London) 4 Corot	157000	„
1899:	(Desfossés, Paris) „La toilette"	185000	„
1912:	(Dollfus, Paris) „Die große Meierei"	133000	„
	während dieses Bild 1873 (Richard) 8200 Fr. brachte,		

1912: (Dollfus, Paris) „Die Frau mit der Perle" . . 150000 Fr.
während das gleiche Bild 1875 (Corot) 4000 Fr. erzielte,

— (Roussel, Paris) „Der Tanz am Teichufer" . . 310000 „
während das gleiche Bild 1874 von Roussel für 3500 Fr. erworben wurde,

— (Carcano, Paris) „Die Einsamkeit" . . . . . 350000 „

Diese Corot-Liste möge genügen. Die ganze Welt, vor allem Amerika, ist mit Corots überschwemmt worden. Allerdings haben die Fälscher die Konjunktur ausgenutzt und „Corot", der offenbar nicht schwer zu fälschen ist, in Massen abgesetzt. Von den mehr als 12000 Corots, die heute Amerika hat, ist kaum die Hälfte echt. Corot selbst hat im ganzen an 7000 Bilder gemalt.

Die Klage der „Modernen" entbehrt wirklich jeder Berechtigung. Man denke doch an die Versteigerung La Roche von 1910 bei Schulte in Berlin, in der Leibls „Die Spinnerin" vom Städtischen Museum in Leipzig für 75500 M. angekauft wurde, in der Böcklins „Das Bergschloß" 28000 M. erzielte, Gabriel Max' „Der Anatom" 10500, Lenbachs „Virchow" 11500, Boehles „Kartoffelernte" 11500, Schoenlebers „Nervi" 8000 M. Schreyers „Walachische Pferde" wurden mit 25000 M. bezahlt, Liebermanns „Invaliden im Lotsenhaus" mit 15000, Zügels „Heimziehende Schafe" mit 14000 M. usw. Und bei Carcano in Paris (1912) gab ein Münchener Händler für Leibls „Frau Gedon" 140000 Fr. In der Auktion Stern bei Cassirer (1916) zahlte man für Gemälde von Max Liebermann 15000 bis 41000 M., für eine winzige Studie von Lesser Ury („Im Café"), die Direktor Stern seinerzeit für 150 M. erworben hatte, 2400 M., für Max Slevogts „Trabrennen" 7800 M. Aus der Dresdener Sammlung Schmeil (Cassirer, Herbst 1916) wurden Liebermanns Konservenmacherinnen für 61200 M., Leibls „Bezirkstierarzt Reindl" für 42500, Schuchs „Küchenstilleben" für 40000, Segantinis „Ruhe im Schatten" für 28000, Haiders „Der neue Stutzen" für 23000, ein Stilleben Trübners für 21600, Thomas „Schwarzwaldlandschaft" für 20500, Böcklins „Susanna" für

20400, Zügels „Schwere Arbeit“ für 17000 und ein Damenbildnis von Uhdes für 12100 M. ausgeboten. Und einen Monat später versteigert Cassirer gemeinsam mit Helbing die Sammlung Claaß, aus deren Beständen Lovis Corinths „Totenklage“ 31500 M., „Simsons Gefangennahme“ 28000 M. und die „Nacktheit“ 25000 M. erreichten. Für Max Klingers „Die Nymphe“ wurden 20000 M. gegeben. Aber das Jahr 1917 bringt Rekordpreise für moderne Kunst. Für Liebermanns „Badende Knaben“ aus der Sammlung Gutmann zahlt man bei Cassirer-Helbing nicht weniger als 80000 M., für seinen „Kirchgang in Lares“ 53010 M., für das Bild „Vor dem Backofen“ 52000 M. Und für die Berliner Nationalgalerie erwirbt Ludwig Justi Liebermanns „Haus in Hilversum“ für 41000 M. In der Auktion des Nachlasses Wilhelm Trübner († Dez. 1917) bot man bei Lepke (im Mai 1918) für eine Wiederholung der Karlsruher „Eltern“ des Künstlers 56000 M., für ein Blumenbild Trübners 41000 M. und für das von Leibl gemalte Porträt Trübners 131000 M. Um jene Zeit war es auch, daß Cassirer und Helbing Menzels „Begegnung Friedrichs des Großen mit Joseph II.“ für fast eine halbe



Abb. 42. Brouwer „Die Raucher“. Galerie Steengracht. (Von Kleinberger für 425000 Fr. erworben.)

Million Mark angekauft haben. Und Wien erwarb Feuerbachs „Orpheus und Eurydike“ für 225000 M.

Daß damals in Deutschland auch die französische Moderne sehr hoch bemessen wurde, weckt die Erinnerung an die Pariser Auktion der Sammlung Maurice Kann vom Juni 1911, in der eine „Badende“ Renoirs für 35000 Fr. wegging, ein Manet für 16500 Fr., ein „Bauer“ von Cézanne für 24000 Fr., also für nicht viel weniger als ein Selbstporträt des Reynolds, das am gleichen Tage für 25700 Fr. losgeschlagen wurde.

Bei der Überregsamkeit des Markts für französische Kunst überrascht es durchaus nicht, daß Cézanne, dessen Stilleben im Jahre 1894 noch 650 und 660 Fr. kosteten, während man für die Landschaften 102 bis 175 Franken anlegte, in der Auktion Nemes (Paris 1913) mit 40000—56000 Fr. bewertet wurden. Und in der Auktion der Berliner Sammlung Julius Stern, die Paul Cassirer im Mai 1916 in seinem Salon in Berlin (gemeinsam mit dem Münchener Helbing) veranstaltete, kamen: Cézannes „Rote Tulpen“ auf 40000 M., Manets „Hafen in Trouville“ auf 35000 M., van Goghs „Garten in Arles“ auf 24100 M. Wie übrigens die Franzosen während des Krieges im neutralen Ausland eingeschätzt wurden, zeigte der Verkauf der Sammlung Nardus bei Muller in Amsterdam (Juni 1918). Ein Selbstbildnis von Cézanne erreichte dort 7700 Gulden, ein Monet 7600 Gulden. Und für einen van Gogh zahlte man 8600 Gulden. Aber sechs Jahre früher (1912) wurde man in der Versteigerung Carcano in Paris durch fabelhafte Preise in Staunen versetzt, die französische Bilder erhielten. So wurde die „Salome“ Henri Regnaults, die der Künstler seinerzeit für 13000 Fr. verkauft hatte, mit 480000 Fr. versteigert, Theodor Rousseaus „Kastanienallee“, die 1868 27100 Fr. erzielt hatte, mit 270000 Fr., Eugène Delacroix’ „Ermordung des Bischofs von Lüttich“ für 205100 Fr. Das Schicksal dieses Delacroix ist nicht uninteressant. Der Herzog von Orleans hatte das Bild für 1500 Fr. gekauft und bei der Auktion seiner Sammlung erzielte man hierfür 6000 Fr. 1865 brachte es bei der Vente Villot 35000 Fr., drei Jahre später bei der Auktion Khalil Bey 46000 Fr.

Diese übermäßige Preissteigerung beweist, daß vor dem Weltkrieg der Franzose vielleicht noch mehr als der Engländer darauf bedacht war, seine nationalen Kunstschätze dem Lande „um jeden Preis" zu erhalten. Allerdings ließen sich die Franzosen durch ihr Temperament mitunter zu Preiskomödien hinreißen, die selbst den amerikanischesten Amerikaner verwirren mochten. Preise, wie die 600 000 Fr., die in der Auktion Douzet (Paris 1912) für ein Pastell Quentin de la Tours gegeben wurden oder die 450000 Fr. für die „Kinderbüste" von Houdon sind Ausgeburten allzu heftiger Kunstmarktphantasie. Und im gleichen Jahre 1912 erreicht man in der Pariser Auktion Rouart für Manets „Musikstunde" 120000 Fr. und für Degas „Tänzerinnen an der Stange" 435 000 Fr., die der Künstler einst für 500 Fr. verkaufte.

Während des Weltkrieges (Sommer 1914, dann 1915 und 1916) hatte man freilich in Paris nur einen mäßigen Kunstmarkt, so wie es auch 1870/71 der Fall war. Manchmal boten damals Sammler ihre Bilder an, aber die Preise, die sie bekamen, waren erstaunlich niedrig. In meinen Kunstmarktnotizen finde ich unter anderm die Tatsache vermerkt, daß 1871 eine „Italienische Landschaft" von Corot in Paris nicht mehr als 400 Fr. kostete oder daß ein echtes Porträt des van Dyck für sage und schreibe 1900 Fr. den Besitzer wechselte. Ein Jahr später erhöhten sich allerdings die Preise wieder, doch zu jener Zeit waren es die Engländer, die ebenso wie am Ende des 18. Jahrhunderts aus Frankreich hinüberholten, was ihnen nur halbwegs erreichbar schien. 1872 aber steigt schon Corot im Preise: die „Nymphen" werden für 9600 Fr. verkauft, „Nymphe und Faun" für 23000 Fr. Und im gleichen Jahre gibt London für ein Bildnis van Dycks 37800 Fr.

In den ersten Jahren des Weltkrieges war es also ziemlich still in Paris. Nur die Amerikaner regten sich. Was an Bildern und Kunstgewerbe zu haben war, ging über das große Wasser. Auch England, wo bloß die Graphik, die Bücher und Autographen ihre normale Preishöhe behielten — in der großen Auktion Crews (1915) gingen ausgezeichnete Bilder zu niedrigsten Preisen fort — lockerte sich der Kunstbesitz zugunsten — Amerikas. Und Paris

erholte sich erst 1918. Ende März begannen die Versteigerungen der Sammlung Degas; sie hatten den Erfolg, daß neben Manets „Frau“, die man mit 62000 Fr. wertete, und Cézannes „Selbstbildnis“, dem 30500 Fr. zugesprochen wurden, zwei Bildnisse von Gauguin („Herr und Frau Leblanc“) zusammen die hohe Summe von 270000 Fr. erzielten. Nebenbei sei erwähnt, daß Degas einst für seinen Greco („Ildefonso“), der in der Auktion mit 82000 Fr. bezahlt wurde, nicht mehr als 480 Fr. gegeben hatte. Und als die Auktion Degas im Mai 1918 fortgesetzt wurde, kaufte das Louvre das Degas'sche Familienbild für 300000 Fr. Degas' Pastelle gingen auf 30500 Fr., seine Zeichnungen auf 9100 Fr. Als aber nach dem 9. November 1918 Paris seinen Sieg feierte und der französische Kunstmarkt sich über Nacht rapid entwickelte, schnellten die Zeichnungen von Degas auf 40000 Fr., die Pastelle auf 35000 Fr. in die Höhe. Daß aus nationalem Interesse gleichzeitig auch die Franzosen des 18. Jahrhunderts an Wertung wuchsen, zeigen die 172000 Fr., die man in der Versteigerung de Curel für Chardins „La maîtresse d'école“ zahlte. Das ist gewiß ein respektabler Preis, wenn man bedenkt, daß die höchste Summe, die der Künstler zu seinen Lebzeiten bekam, 550 Fr. waren. Dieser Preis von 550 Fr. hielt sich nach dem Tode Chardins (1779) etwa bis in die fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Erst in den siebziger Jahren wuchsen die Preise ein wenig, und der erste hohe Preis, den man für Chardin anlegte, waren 13000 Fr. („L'ecolier“, Sammlung Hulot). Das ist 1892 gewesen. Und 1898 gab man für „Les tours des cartes“ 13300 Fr.

Während in den Ländern der Entente die Schrecknisse des Krieges den Kunstmarkt beeinflußten, nahmen die Kunstmärkte der neutralen Länder einen starken Aufschwung. Auffallend ist vor allem — und alle mir aus Holland und Skandinavien zur Verfügung gestellten Berichte stimmen darin überein — eine starke Orientierung nach dem Handel mit einheimischer Kunst für den einheimischen Sammler. „Die Ursachen“, so teilt mir Dr. Hans Schneider vom Mauritshuis im Haag mit, „sind klar: stark verminderte Zufuhrsmöglichkeiten von auswärts und ge-

steigerte Nachfrage durch die ,nouveaux riches'. Der holländische Bildermarkt ging gegenüber früheren Zeiten an Qualität eher zurück, die Preise stiegen jedoch erstaunlich. Die Einfuhrschwierigkeiten machten sich da besonders bemerkbar. Aus England kam mit wenigen Ausnahmen nur Kunstgut dritten Ranges. Und Deutschland trat bis zum Waffenstillstand als guter Käufer auf. Aber eigentlich brachten nur Zufälligkeiten einige Akzente in das holländische Kunstmarktleben, so z. B. die in Amsterdam bei Fred.



Abb. 43.
Der sogenannte Fromant der Sammlung Professor Richard von Kaufmann. Von Bode s. Z. für 1240 M. erworben, in der Auktion Kaufmann (bei Cassirer-Helbing 1917) für 390000 M. versteigert.

Muller in mehreren anonymen Auktionen sowie im freien Handel erfolgte Liquidation des Kunstbesitzes von Leo Nardus; sonst war es nur der privaten Initiative Mullers oder des im Kriege groß gewordenen Gondstikker in Amsterdam zu danken, daß einige erstklassige Stücke in holländischen Privatbesitz kamen: etwa Rembrandts Pfauenbild, indessen die Lukretia nach Schweden abwanderte. Andererseits wieder sind holländische Sammler stark als Käufer in Deutschland aufgetreten, in Berlin sowohl wie in München." Von den holländischen Sammlern, in deren erster

Reihe Professor Dr. Otto Lanz in Amsterdam mit seinen italienischen Kunstschätzen steht (Abb. 54/55) und Hofstede de Groot im Haag mit seinen Handzeichnungen von Rembrandt, erwarben besonders Frau Kröller-Müller im Haag, M. Onnes van Nyenrode, Schloß Neyenrode, und Dr.-Ing. Philipps in Eindhoven alte Meister. Frau Kröller-Müller besitzt außerdem eine einzigartige, etwa fünfzig Bilder umfassende van-Gogh-Sammlung.

„Die Kunstverhältnisse in Dänemark sind," schreibt mir Professor Dr. Emil Hannover, der Direktor des Kunstindustrie-Museums in Kopenhagen, „wie alles in der ganzen Welt, verrückt geworden. Altdänische Gemälde sind enorm gestiegen, neudänische zuweilen auch. So wurde z. B. vor nicht langer Zeit ein Bild von Zahrtmann für mehr als 50000 M. verkauft. Das alte Kunstgewerbe ist hier jetzt teurer als irgendwo. Für die Museen ist es fast unmöglich zu konkurrieren, und so können wir uns nicht größerer Erwerbungen rühmen. Das größte Ereignis in der dänischen Kunstwelt während des Krieges war die Eröffnung der Sammlung französischer Gemälde auf Ordrupgaard bei Kopenhagen. Die Sammlung, die besonders reich ist an Werken von Corot, Courbet, Manet, Degas, Renoir, Gauguin, Cézanne usw. gehört dem Etatsrat Wilhelm Hansen, ist aber jetzt öffentlich zugänglich, nachdem sie Hansen in einer an sein Privathaus angebauten Galerie untergebracht hat." Auch Dr. Peter Hertz, der Inspektor des Kopenhagener Staatsmuseums für Kunst betont in einem Briefe, den er mir sandte, die Erwerbung einer bedeutenden Reihe wertvoller Franzosen des 19. Jahrhunderts seitens einiger Sammler, „die klug und großzügig im Auslande gekauft haben". Und auch er meint, daß „die Verhältnisse auf dem dänischen Kunstmarkt während des Krieges ebenso anormal waren wie in Deutschland. Kunstwerke sind im allgemeinen Börsenpapiere geworden. Ihren alten Gewohnheiten gemäß haben sich aber die Dänen im großen und ganzen an die heimische Kunst gehalten."

In Schweden und Norwegen war die Situation insofern eine andere, als sich dort „dank einer größeren Opferwilligkeit auch die Museen enorm bereichert haben". In Stockholm entwickelte sich

von 1917 an das Auktionswesen ganz beträchtlich; man kaufte namentlich schwedische Meister und bezahlte sie weitaus höher, als dies vor dem Kriege geschah. Nach Schweden war übrigens neben der Amsterdamer „Lukretia" noch Rembrandts Kolmarer „Frau mit dem Hunde" gekommen. Zu den größten schwedischen Sammlern zählen Ingenieur C. R. Lamm, Klas Fähreus, Ernst Thiel und Thorsten Laurin, der wohl die überhaupt schönste Zorn-Sammlung besitzt. Auch der Schweizer Kunsthandel gewann während des Krieges an Lebhaftigkeit. Die Preise für deutsche und französische Bilder bewegten sich aber in normaler Höhe. Aus Berlin und München gingen nach der Schweiz vorwiegend Graphik, Bücher und Autographen.

Die Aufwärtsbewegung für die Qualitäten der alten Kunst datiert seit ein bis zwei Jahrzehnten und hängt, abgesehen von den wirtschaftlichen Fortschritten der den Reichtum repräsentierenden Sammlerkreise, ohne Zweifel auch mit dem wissenschaftlichen Eifer der Spezialsammler zusammen. Das merkte man besonders in den letzten Jahren bei den großen Auktionen alter Meisterbilder. Immer war Stimmung da, und immer interessierte sich ein Kreis von Sammlern für spezielle Meistergruppen. So ist es bei der Versteigerung Weber gewesen, so bei der Versteigerung Steengracht. Der Name des Hamburger Patriziers Ed. J. Weber ist eng verknüpft mit der besten Tradition des Sammelwesens. Mit Canalettos „Pantheon" hatte der Konsul im Jahre 1864 seine Galerie begründet. Er hatte dann immerfort mit großen Kunsthändlern verkehrt, mit Sedelmeyer in Paris, mit Colnaghi in London, mit Miethke und Leopold Hirsch in Wien, hatte die internationalen Auktionen besucht und es nie unterlassen, den Rat der Kenner einzuholen. Wilhelm von Bode, O. Eisenmann, Max J. Friedländer, E. Habich, A. Haase, G. Morelli und Karl Woermann, der die Sammlung später hervorragend katalogisierte, haben den Hamburger wertvoll unterstützt. Und daß Weber neben starken und sehr starken Qualitäten auch minder wertvolle Bilder erwarb, um die einzelnen Schulen, die er sammelte, zu vervollständigen, war selbstverständlich nicht zu umgehen.

Aber selbst diese minder wertvollen Bilder haben im Februar

1912 bei der Auktion Weber, mit der Lepke seinen großen Neubau in Berlin eröffnete, erstaunliche Preise erzielt. So bezahlte man z. B. die niederländischen Kleinmeister, wie Zeemann, Everdingen u. a., die man sich bis dahin oft nur 400—500 M. hatte kosten lassen, mit 3000—4000 M. Hier möchte ich einfügen, daß sich diese Preise für die niederländischen Kleinmeister auch in der Auktion der Mühlheimer Sammlung E. Hölscher hielten, die im Dezember des Kriegsjahres 1916 unter Leitung von Heinrich Buttstaedt bei Lepke stattfand. (Bei Hölscher ging übrigens ein Altarbild des Meisters Wilhelm von Cöln auf 100000 M.) Und bei Weber wurden auch die altdeutschen Meister, wie Schaffer (26500 M.), Barthel Beham (26000 M.), Hans Muelich (31000 M.) anständig bezahlt. Die „großen Kanonen" waren allerdings Mantegna, Rembrandt und Franz Hals. Der Webersche Mantegna „Maria mit dem Kinde" (siehe Abb. 41), den Bode in die Literatur einführte und der dem Bilde der Dresdner Galerie nahesteht, ist von Kleinberger für den Riesenpreis von 590 000 M. erworben worden. Das Bild, das Konsul Weber einst für 50000 M. gekauft hatte, wanderte bald nach der Auktion in die Sammlung Benjamin Altmann in Neuyork. Von den vier Weberschen Rembrandts kam die frühe kleine „Darstellung Christi im Tempel" (um 1628) für 225 000 M. in den Besitz Sedelmeyers und von hier in Lichtwarks Kunsthalle in Hamburg. Der Webersche Franz Hals ging, wie schon erwähnt, für 195 000 M. zu Nemes, der ein Jahr später für dieses Meisterbild 290000 Fr. erhielt. Neben dem Ausgebot des Mantegna war eine der „Sensationen" der Weber-Auktion, deren Gesamterlös ohne das übliche Aufgeld 4 400 000 M. betrug, der Verkauf von Tiepolos „Kreuztragung" und „Kreuzigung". Diese beiden Stücke hatte seinerzeit Sedelmeyer für 6000 M. verkauft. In der Auktion Weber nun erwarb er sie für 130000 M. zurück.

Etwa ein Jahr nach der Auktion der Galerie Weber, die den seit den Versteigerungen Lanna (1909) fest begründeten Weltruf des Berliner Kunstmarkts erhöhte, erlebte auch Paris eine bedeutende Bilderversteigerung, die uns den Markt an sich in seinen bunten, oft sehr interessanten Variationen zeigte. Nicht die eine

Million Franken, die man in der Steengracht-Auktion für Rembrandts „Bathseba“ erreichte, gehören, wie uns scheint, zu den wichtigsten Resultaten, sondern die 425 000 Fr., die für „Die Raucher“ Adriaen Brouwers (siehe Abb. 42) gezahlt worden sind. Die Preise für diesen flämisch-holländischen Bauernmaler des



Abb. 44.
Sieneser Teller der Sammlung Coope (Durchmesser 42 1/2 cm).
Von Duveen in London für 74000 Mark erworben.

17. Jahrhunderts, für den Wilhelm Busch schwärmte, schwanken nämlich seit jeher. Eigentlich ist er erst im letzten Jahrzehnt, als man ihn unter die „Vorläufer“ des Impressionismus warf, stärker in die Höhe gekommen. Noch vor zweihundert Jahren hatte man sich nicht gescheut, für einen Brouwer sechs Franken zu geben, und erst 1767 finden wir als eine Art Kuriosum „Un estaminet“ mit 2500 Fr. bewertet. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

erhält man für die Brouwers abermals nur ein paar Franken, bis 1873 der „Operateur“ 5800 Fr. erzielt, um 15 Jahre später, 1898, wieder auf 1600 Fr. zu sinken. In den achtziger Jahren erwarb der Berliner Wilhelm Gumprecht eine Studie zu Brouwers Münchener „Rauchern“ in einer Berliner Auktion für etliche fünfzig Mark. Dieses Bildchen erzielte, als die Sammlung im März 1918, bald nach dem Tode Gumprechts, in Berlin versteigert wurde, 26000 M. Wie übrigens in der Epoche Brouwers die Künstler „taxiert“ worden sind, ergibt sich aus den Nachlaßakten eines 1674 verstorbenen Haarlemer Sammlers, die Bredius auffand. Adriaen Ostade war damals „Taxator“. Und er taxierte eins seiner eigenen Bilder auf 70 Gulden, dagegen ein Porträt seines Meisters Frans Hals nur auf 28 Gulden, eine Studie Rembrandts nur auf 16 Gulden, doch ein Historienbild von Rembrandts Lehrer Pieter Lastmann auf 120 Gulden.

Während man 1912/13 in Berlin und Paris die härtesten Kämpfe um den Besitz der alten Meister kämpft, erwirbt Benjamin Altmann (†) in Neuyork zwei Velasquez (die Porträts Philipps IV. und seines Ministers Herzog Olivarez) um vier Millionen Mark, und fast um die gleiche Zeit bestreben sich die Engländer, die Preise für ihre Meisterporträtisten des 18. Jahrhunderts in die Höhe zu bringen. In der Oppenheim-Auktion bei Christie (Juni 1913) kommt ein Romney („Anne Lady de la Pole“) auf 41370 Pfd. Sterl., das sind 827400 M., kommt ein Hoppner (das Porträt seiner Frau) auf 9765 Pfund, also auf 195300 M. In derselben Versteigerung zahlt man für eine aus dem Jahre 1669 stammende „Waldlandschaft“ von Hobbema, die 1825 630 Pfund = 12600 M. und 1890 3465 Pfund = 69300 M. gekostet hat, 15750 Pfund = 315000 M.

Mit Beginn des Jahres 1914 wird im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin „Die Anbetung der Könige“ von Hugo van der Goes ausgestellt. Dreiundeinhalb Jahre hatte Bode um das Bild gekämpft. Und als trotz allen „Interpellationen“ und diplomatischen „Interventionen“ das Berliner Museum Sieger blieb und Direktor Dr. Max J. Friedländer nach Monforte ging, um das

Gemälde zu holen, gab es noch manche Schwierigkeit. Militärische Bedeckung war zwar da, aber die Mönche von Monforte, die für die „Anbetung der Könige“ rund eine Million erhalten hatten, ließen den Berliner Kenner selbst das Bild einpacken. Er hatte Mühe genug. Er nahm die Laken der Mönche, schnitt sich Kissen für das Bild zurecht und machte sich erst, als die kleinste Kleinigkeit erledigt war, auf die Reise nach Berlin ... Diese Million ist wirklich gut angelegt. Denn das Bild des seltenen Niederländers, der 1482 verstarb, ist eine besondere Edelperle. Man muß an den Portinari-Altar in den Uffizien denken, an die vehemente Qualität der van der Goesschen Verkörperungen und an die leuchtende Farbenkraft seiner Hirtenanbetung. Denn auch in dem Berliner Bilde, das sich einst Alba aus den Niederlanden holte und das er später dem Patron von Monforte schenkte, sind das Kompositions- und Darstellungsgenie des van der Goes und seine Farbenintensität auf erstaunlicher Höhe.

Als das Berliner Museum während des Krieges die thronende griechische Göttin erwarb, machten sich auf dem deutschen Kunstmarkt bereits die ersten Anzeichen einer ebenso unerwarteten wie zum Teil anormalen Preissteigerung bemerkbar. Berlin marschierte an der Spitze. 1917 war hier die „Hochkonjunktur“. Geld gab es mehr als genug, und da viele Leute, die es leicht verdient hatten, nicht wußten, was sie damit anfangen sollten, klammerten sie sich an die Kunst, verbissen sich in sie und ließen sie nicht los. Die Preise für die alten Meister stiegen ebenso rasch wie für die modernen Bilder, von denen wir schon gesprochen haben. Man überzahlte die Bilder und kümmerte sich wenig um die von Autoritäten angesetzten Taxen. Und daß auch damals schon das neutrale Ausland in den Auktionen vertreten war, hing einfach mit der Valutafrage zusammen: das Ausland profitierte von der schlechten deutschen Valuta. In der Versteigerung Michel-Mainz, die Lepke im Februar 1917 veranstaltete, ging der Kampf los. Ein kleiner Goyen, der auf 8000—10000 M. taxiert war, erreichte 31100 M., ein Terborg, der höchstens einen Wert von 18000 M. hatte, 61000 M. Verständlicher ist schon, daß ein Wachtstubenbild

des Pieter de Hooch mit 76800 M. bezahlt wurde. Aber daß in der Auktion des Ludwig-Knaus-Besitzes, die gleichfalls bei Lepke war, „Der kleine Kavalier“ von Frans Hals, der mit 75000 M. limitiert war, 162000 M. brachte, während „Der lachende Knabe“ nicht einmal auf die limitierten 120000 M. kam, das gehört eben zu den seltsamen, von Stimmung und Geschmack der Käufer abhängigen Zufälligkeiten des Marktes. Und man schien nicht minder erstaunt, daß einem kleinen Guardi, der die Taxe 12000 M. hatte, 73000 M. zugesprochen wurden.

Doch der Ausgang des denkwürdigen Kunstmarktjahres 1917, an dessen Überraschungen, wie wir später sehen werden, auch das alte Kunstgewerbe teilnahm, brachte die „Hauptsensation“: die Versteigerung der Sammlung Richard von Kaufmann bei Cassirer-Helbing in Berlin. Diese Berliner Sammlung hatte mit ihren Alt-Niederländern, altdeutschen und italienischen Meistern, ihren bedeutenden Werken der Plastik und des Kunstgewerbes schon lange ihren Weltruf. „Aber der Erlös der Versteigerung — fast 12 Millionen Mark, wozu für die Käufer noch 10 Prozent Aufschlag hinzukam — die höchste Summe, die bisher auf irgendeiner Kunstversteigerung erreicht worden ist, überstieg doch“ wie Wilhelm von Bode schrieb, „die kühnsten Hoffnungen oder — Befürchtungen um das Doppelte, ja fast um das Dreifache. Das Ergebnis ist für die Beteiligten gewiß hocherfreulich, für unsere Kunstverhältnisse aber sehr betrübend, ja zum Teil sogar tief beschämend! Die allgemeine Steigerung der Preise gegenüber der Zeit, in der die Sammlung zusammengebracht worden ist, ist ja begreiflich und berechtigt; das Verständnis für die ernste primitive Kunst ist seither sehr gewachsen und hat sich allmählich in weite Kreise verbreitet, und damit ist auch die Bewertung der Werke dieser Kunst sehr gestiegen. Dennoch ist es phantastisch, daß durch die Versteigerung mehr als das Zwanzigfache von dem, wofür die Sachen erworben sind, erzielt worden ist. Nicht etwa falsche Reklame durch den Katalog, der vielmehr ganz kritisch und zurückhaltend abgefaßt war, auch nicht künstliche Treiberei oder sonstige übliche Angewohnheiten mancher Auktionen waren schuld daran,

vielmehr war die Leitung der Versteigerung eine vorzügliche, durchaus angemessene: die Schuld trugen allein das kaufende Publikum, der Mangel an Geschmack, die Unkenntnis des künstlerischen wie des Marktwertes und vor allem das aufdringliche Protzentum, das sich vielfach dabei geltend machte. Ganz charakteristisch für das Kunstverständnis der Käufer war die Gleichgültigkeit, mit der sie mit dem Gelde um sich warfen, wie der Umstand, daß gerade die Zahl der gewöhnlichen und selbst die wenigen schlechten Stücke unsinnig hoch bezahlt worden sind. Selbst eine Fälschung, die im Katalog und sogar vom Versteigerer ausdrücklich als solche bezeichnet wurde, erreichte noch einige Tausend Mark.“ Bode selbst hat seinerzeit eine Reihe von Bildern für Herrn von Kaufmann erworben. Die beiden Flügelbilder von Gerard David, für die er zusammen 110 M. zahlte, erreichten in der Auktion 115500 M., die Madonna von Lucas von Leyden, die ihn 90 M. kostete, 154000 M., die Madonna von L. Memmi, für die er 700 M. gegeben, 68200 M. Der sogenannte Froment (siehe Abb. 43), der von Bode für 1240 M. gekauft worden war, ging für 390000 M. (mit Aufgeld: 429000 M.) in Privatbesitz über, der B. Strigel (einst 380 M.) für 71500 M., der G. Schiavone (einst 700 M.) für 46000 M. Und viele von den Kaufmannschen Stücken gingen nach Holland, viele nach Skandinavien, und neben den Neutralen kämpften besonders die Wiener Kunstfreunde um den Besitz prominenter Bilder.

Das Ausland interessierte sich auch lebhaft für die berühmte Sammlung des Barons Albert Oppenheim (Köln), deren Gemälde drei Monate später (März 1918) in Rudolph Lepkes Kunstauktionshause in Berlin ausgeboten wurden. Diese Sammlung hatte mit ihren Beständen an erstklassigen holländischen Meistern einen anderen Charakter als die Kaufmannsche, und ihre Versteigerung war zweifellos von nicht zu unterschätzender Bedeutung für den Berliner Kunstmarkt. Unter den Primitiven der Sammlung erhielt die von der Kunstwissenschaft längst gewertete „Legende des hl. Eligius“ von Petrus Christus (1449) — s. Abb. 8 — den Preis von 800000 M. (ohne Aufgeld). Für einen Frans Hals (Haarlemer

Dame) gab man 230000 M., für seine zwei runden Bilder lachender Knaben 79000 und 186000 M. Ein Rembrandt (Studienkopf eines jungen Mädchens) erzielte 193000 M., ein Terborch (Zechendes Paar) 175000 M., ein van Kessel (Die Bleiche bei Haarlem) 70100 M.; für eine der Rubens'schen Skizzen zu den Deckenbildern in Whitehall zu London („Sieg der Eintracht über die Zwietracht") sind 162000 M. gezahlt worden.

In der Auktion der Sammlung Gumprecht, die kurz nachher bei Cassirer abgehalten wurde, kostete ein Frans Hals (Brustbild eines Mannes) 310000 M., ein Meister von Flémalle 81000 M., ein Jan van Kessel (Bleiche) 76000 M. Hoch bezahlt wurden dann im Mai bei Lepke — kurz vor Erscheinen des Luxussteuergesetzes (10 Prozent vom Entgelt) — die holländischen Kleinmeister der von Eduard Plietzsch vorbildlich katalogisierten Sammlung des Geheimrats Dr. Johannes Stumpf. Ein Jan Hackaert erreichte 18100 M., ein Leonhard Bramer (Kartenspielende Soldaten) 11000 M. ein de Witte (Kircheninterieur) 48000 M. Und auch in der Versteigerung der gleichfalls von Plietzsch geordneten Galerie des sehr gelehrten Gaston von Mallmann (†) gab es bei Lepke (Juni 1918) gute Preise für Italiener, Niederländer und Spanier.

Kurz nach der Gründung der Deutschen Republik fing die Auktionstätigkeit wieder an. Die Preise für alte Bilder waren normal, doch die große Allgemeinheit beschäftigte sich mit kunstpolitischen und mit organisatorischen Fragen, die eine Umgestaltung der Museen betrafen, weitaus reger als mit dem privaten Sammelwesen. Erst zu Beginn des Jahres 1919, da die italienischen Kunstrequisitionen in Deutsch-Österreich die Öffentlichkeit beschäftigten, stand mit einem Male auch der private Kunstbesitz Deutschlands im Mittelpunkt des Interesses. Es war auch wahrhaftig ein harter Schlag, der den Kunstbesitz traf: Dr. James Simon in Berlin löste seine Sammlung auf, und einige ihrer Hauptstücke (Hals, Vermeer) wanderten schnell ins Ausland. Welche psychologischen Motive James Simon zum Verkauf seiner Galerie gezwungen haben, ist nicht geklärt. Jedenfalls verlor mit ihr Deutschland eine der vornehmsten und reichsten Privatsammlungen, die von



Abb. 45. Aus der Spielkartensammlung des Stadtbauinspektors Werner Jakstein (Altona).

Reihe 1 Nr. 2 u. 3. Karten des Virgil Solis (1514—1562). Reihe 2 Nr. 1. Tarrvechiner Karte der Mitelli, gezeichnet für die Familie Bentivoglio um 1700. Reihe 3 Nr. 3. Phantasiekarte gezeichnet J. B. um 1851. Reihe 4 Nr. 1 u. 3. Karten des Verlegers Cotta-Tübingen 1806.

Bode aufgebaut und groß gemacht wurde. Ein Teil der Sammlung kam in den Besitz Karl Haberstocks, ein Teil fiel durch Schenkung dem Kaiser-Friedrich-Museum zu. Übrigens war schon während des Krieges auch die bedeutende Berliner Galerie Karl von Hollitschers (für etwa 5 Millionen Mark) in Kunsthändlerhände übergegangen.

Auf dem Graphik-Markt stehen ebenso wie im Bilderhandel natürlich auch die Großmeister im Vordergrund. Und wie außerordentlich die Preisunterschiede von einst und jetzt sind, möchte ich an einigen Hauptblättern Rembrandts zeigen. Vom ersten Zustand des „Hundertguldenblattes" kennt man acht Abdrücke, die sämtlich in festen Händen sind. Das Berliner Exemplar z. B. war 1887 auf der Auktion der Sammlung des Herzogs von Buccleugh für 26000 Mark erworben worden. Aber der zweite noch immer im Handel befindliche Zustand dieses Rembrandtschen Hauptblattes brachte:

1875	(Gabichon, Paris)	9600	Fr.
1877	(Firmin-Didot, Paris)	8550	„
—	(Wolf, Bonn)	9550	„
1909	(Hubert, Paris)	61 500	„

Von Rembrandts „Bürgermeister Six", von dessen erstem Zustand kaum mehr als zwei Abdrücke in den Handel kamen — im Jahre 1770 (Marcus, Amsterdam) 305 Fl., im Jahre 1830 (Revil, Paris) 600 Fr. — erreichten die zweiten Zustände:

1754	(Tommann)	316	Fl.
1860	(Arozarena)	5251	Fr.
1877	(Firmin-Didot)	17000	„
1893	(Holford)	9500	„
1909	(das Holford-Exemplar auf der Auktion Hubert)	71 000	„

Rembrandts „Die große Judenbraut", erster Zustand, kostete:

1755	(de Burgy)	34	Fl.
1770	(Marcus)	25	„
1877	(Firmin-Didot)	4005	Fr.
1910	(Theobald bei Gutekunst, Stuttgart)	35 000	M.

Rembrandts „Der alte Haaring“:

1755 (de Burgy) . . . . 16 Fl.
1877 (Firmin-Didot) . . . . 2900 Fr.
1910 (Theobald bei Gutekunst, Stuttgart) 44 000 M.

„Der große Coppenol“, zweiter Zustand, kam 1887 auf 23 800 M., 1910 (erster Zustand?) in der Lanna-Auktion bei Gutekunst auf 14100 M., „Die Landschaft mit den drei Bäumen“, die einst für 72 Fr. im Handel war, bei Theobald auf 10100 M. und „Der h. Hieronymus“ von Rembrandt, der 1887 2480 M., 1906 etwas mehr als 7000 M. erzielte, ist 1910 bei Theobald für 14100 M. verkauft worden. Und 1917 ging „Die Landschaft mit den drei Bäumen“ in der Auktion Aumüller bei Cassirer Helbing auf 21 000 M.



Abb. 46. Primitiver Majolikatopf der Sammlung Beckerath. Zum Preise von 12 800 Mark versteigert.

Nicht minder heftig ist der Kampf um Dürer. Die Radierung „Der h. Hieronymus“ finden wir 1797 bei de Praun mit 17,50 Fr. bewertet, 1821 bei Durand mit 100 Fr., 1836 (Sammlung Poggi) mit 35 Fr., 1910 bei Lanna mit 26 400 M. „Adam und Eva“ bringt 1775 bei Mariette 66 Fr., 1852 460 Fr., 1883 4750 Fr., 1911 (Sammlung Scholtz bei Gutekunst) 9100 M. Die „Madonna mit dem Affen“ ergibt 1847 bei La Motte Fouqué 56 Fr., 1852 bei Vischer 152 Fr., 1910 bei Theobald 16 800 M. In der der Auktion Theobald vorausgegangenen Versteigerung Lanna I in Stuttgart wird „Die heilige Familie“ mit 20 000 M. bezahlt und die Graphik-

Auktion Lanna II verzeichnet für Dürers „Knienden Mann“ (in Tusche) 29 700 M. und für die Federzeichnung zu „Adam und Eva“ 65 000 M.

Neben Rembrandt und Dürer stehen schließlich noch Schongauer, Beham, Holbein und der Meister mit dem Schlangenstab hoch im Preise, aber Rembrandt und Dürer sind in ihren stärksten Qualitäten für Sammler und Händler kaum mehr zu haben. Wenn heute eines ihrer Hauptblätter zufällig frei würde, gäbe es gewiß psychologisch höchst interessante Preiskämpfe. Als im Mai 1913 die 32 Zeichnungen Rembrandts der Londoner Sammlung Heseltine bei Frederik Muller in Amsterdam ausgeboten wurden, kam „Das Gehöft“ zum Preise von 62 700 Fr. nach Stuttgart, die Amstellandschaft für 46300 Fr. nach Paris. Und Aktstudien des Meisters brachten 27500 und 34400 Fr.



Abb. 47. Nackter Knabe mit Vase, Bronze, Florenz um 1550. 16,5 cm hoch.
Von Carl von Hollitscher für 17200 Mark aus der Sammlung Beckerath (Mai 1916) erworben.

Doch auch die übrigen alten Meister der Graphik steigen im Preise, je spärlicher sie auf dem Markt erscheinen, und steigen namentlich dann, wenn sie kunstwissenschaftlich gewertet sind. Bei Aumüller gab man für Schongauers „Verkündigung“ 3200, für „die große Kreuztragung“ 4100, für die „Maria mit Kind im Hofe sitzend“ 6500 M. Dürer- und Rembrandt-Preise sind das nicht, und man braucht auch keine Millionen, um etwa die beiden Beham oder die Aldegrever, Wenzel Hollar, Chodowiecki oder die Goyas zu erwerben. Heute gelingt das eben noch, obgleich, um nur einen Namen zu vermerken,

Chodowieckis Hauptblätter schon mit Hunderten, seine Zeichnungen, wie die Auktion Knaus bei Lepke (Oktober 1917) bewies, mit 2000 und 3100 M. bezahlt werden.

Die Sammler jammern natürlich. Mit alten Meistern, sagen sie, können wir nicht beginnen, und die modernen sind verhältnismäßig noch teurer als die alten. Die Sammler haben recht, bis zu einem gewissen Grade. Ein paar Moderne nämlich, welche Künstler von Rang sind, stehen im Preise oft so hoch, daß die Händler, die bei den Auktionen sitzen, mit den Sammlern hart aneinandergeraten. Und das hat auch seine Gründe. Der Impressionismus hatte den Kunsthandel revolutioniert. Man prägte neue Werte, neue Absatzgebiete erschlossen sich, und die Sammler griffen freudig zu, als diese „Richtung", die zweifellos auf unser Kunstleben befruchtend wirkte, literarisch immer eifriger propagiert wurde. Und die Sammler sicherten sich, klug, wie sie oft sind, jene Meister, deren Preise noch nicht „fabelhaft" waren. Das geschah so um die Wende des Jahrhunderts, etwa um die gleiche Zeit, da in Berlin besonders Menzel gesammelt wurde, dessen Graphik eine Sache für sich ist und die trotz den Mengen, die auf dem Markt erschienen, dem Ansturm der andern „Richtung" standhalten konnte.

Aber der Impressionismus war eben da. Manet erschien, von England kam Whistler, und von den Anhängern Meryons, die seine Vedouten hoch taxierten, ging, was absolut nicht merkwürdig scheint, eine Gegenströmung aus. Und gewissermaßen als gleichzeitige Gegenströmung in Deutschland wuchs Max Klingers Werk zu hohem Preiswert an. Wir erleben also immer wieder das gleiche Spiel: Kampf und Gegenkampf. Natürlich handelt es sich bei diesen Dingen immer um die Graphik von Künstlerindividualitäten. Dabei wird die Rarität, das selten vorkommende Blatt, besonders hoch bemessen. Meryon z. B. erzielte mit dem fünften Zustand der Radierung „L'abside de Notre Dame" fast um die gleiche Zeit, da Manets „Les courses" in Berlin für 445 M. verkauft wurden, 1950 M., oder Whistlers „Return to Tilbury" kam auf 665 M., während Klingers „Chaussee bei Gewitterstimmung" (vor aller Schrift, ver-

worfene Platte) mit 1900 M. bezahlt wurde. Doch neben diesen Namen steht noch eine ganze Reihe von Meistern, die stark „gefragt“ sind und für die man darum schon anständige Sümmchen anlegen muß. Stauffer-Berns radiertes großes Brustbild (vor dem beschriebenen ersten Zustand, vor Ausschleifung der Linien) brachte 2400 M. — das Blatt trug allerdings auf der Rückseite handschriftliche Notizen des Künstlers — oder Fritz Boehles „Kühe am Brunnen“ (auf China) 1050 M. Und Otto Greiner, der so jäh verstorben ist, wird heute ebenso gesucht wie Klinger, dessen Art er sich nähert, oder Israels ebenso wie Liebermann, der wieder manches von dem Blick und der Technik dieses Holländers hat. Daneben besitzen die Engländer und Amerikaner Pennell, Brangwyn, Bone heute sogar schon ihre Spezialverehrer; ebenso der Schwede Anders Zorn, von dem ein Hauptblatt in Paris die große Summe von 10000 Fr. erzielte.

„Für die Preisbewertung ist“, meint E. Waldmann, „wohl bei keinem der modernen Graphiker die Druckqualität so entscheidend, wie bei dem Vorläufer der modernen Malerei, bei Edvard Munch. Auch er war anfangs bescheiden im Preise. Mitte der neunziger Jahre kaufte man seine Blätter für ungefähr 30 M. Einige davon kosten heute 1000 M. und darüber. Und nun ist es merkwürdig zu sehen, daß zwischen Blättern, bei denen die Druckschönheit nur um ein ganz geringes differiert und wo diese Differenzen nur von sehr geübten Augen überhaupt wahrgenommen werden, der Preisunterschied gleich sehr beträchtlich ist. Wenn man von einer Radierung etwa einen Probedruck nicht kennen würde, so würde man einen schönen Druck des ersten Zustandes sicher für meisterhaft erklären; sieht man aber den Probedruck daneben, so findet man den ersten Zustand bereits mittelmäßig.“

Stark in die Höhe gingen im letzten Jahrzehnt die französischen und englischen Farbstiche des 18. und 19. Jahrhunderts, und für die englischen Mezzotintoporträts setzten sich die Londoner Kunstinteressenten so energisch ein, daß 1914 das Greensche Blatt „Lady Betty Delmé and Children“ (erster Zustand) aus der Nortwick-Sammlung 36750 M. erreichte, oder J. R. Smith’ „Mrs.

Carnae“ 21000 M. Daß aber für die Graphik jener Epoche schon ab und zu auch früher große Preise gezahlt wurden, bewies eine Berliner Auktion bei Lepke im Jahre 1891, in der 14 Zeichnungen von Moreau le jeune, von denen jede einzelne mit 1500 M. ausgerufen wurde, auf mehr als das Fünffache, nämlich auf 115000 M. gekommen sind.

In den letzten Jahren aber sind Zeichnungen überhaupt besonders in Schwung gekommen. In der schon genannten Auktion Knaus (1917) zahlte man für Boucher 11100 M., für Studien von Watteau 10700, 23300, 28600 und 31500 M. Und einige Monate vorher wurde in der Versteigerung Gutmann ein Pastell von Menzel, „Erinnerung an Swinemünde“, für 15500 M. verkauft. Das war im gleichen Jahre 1917, da man in Wien für Zeichnungen Rudolph von Alts aus der Sammlung Lobmeyr bis auf 15000 Kr. und für Aquarelle des Meisters bis auf 50000 Kr. ging. Für sehr viele von den Altschen Aquarellen hatte einst Ludwig Lobmeyr dem Künstler selbst kaum mehr als etliche Gulden gegeben. Das war in Wien ein öffentliches Geheimnis.

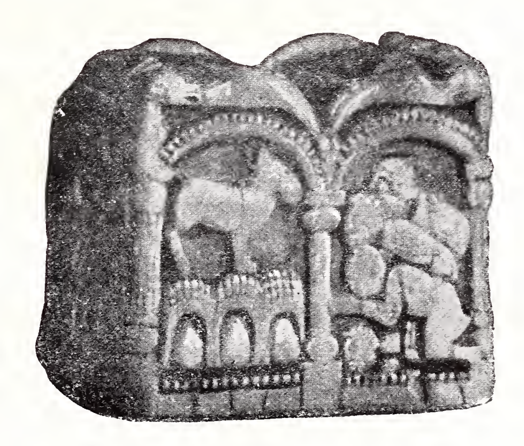


Abb. 48. Kurioser Brettstein aus Elfenbein, XI. Jahrh.
Von J. van Dam für 11000 Mark gekauft.

Schärfer noch als in der Graphik haben sich die Dinge im alten Kunstgewerbe zugespitzt. Die Majoliken der italienischen Renaissance, deren Hauptqualitäten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch für ein paar Hundert Franken zu haben sind, beginnen gegen Ende der siebziger Jahre mäßig zu steigen, um plötzlich 1884 in der Londoner Auktion der Fountaine-

Kollektion bei Christie stark emporzuschnellen. So zahlt man für Gubbiomajoliken des Maëstro Giorgio, die 1877 bloß 40 Guineen = 840 M. bringen, 1884 schon 155 Guineen = 3255 M., für Urbinoteller, die damals 55 Guineen = 1155 M. erzielten, in der Fountaine-Auktion schon 300—1270 Guineen, also 6300 bis 26670 M. Und im gleichen Jahre, 1884, werden auch in der Auktion Parpart bei Heberle in Köln Majoliken ausgeboten. Hier kommt eine Urbino-Schüssel auf 13250 M., eine Caffagioloplatte auf 12700 M. und dieselbe Caffagioloplatte taucht neun Jahre später in der Auktion Spitzer zu Paris auf und erreicht dort bereits 48000 Fr. Heute steht sie in der Salting-Kollektion des Londoner Kensington-Museums. Doch den Rekordpreis für Majoliken brachte ein Sieneser Teller der Kollektion Coope (siehe Abb. 44). Er ist im Mai 1910 in London bei Christie versteigert und von den Gebrüdern Duveen für 3700 Pfund Sterling = 74 000 M. erworben worden. Bei der Auktion Lanna II in Berlin (März 1911) erzielte ein früher Sieneser Teller 41 000 M., bei der Auktion John Edward Taylor in London (Juli 1912) eine Gubbio-Schüssel (aus dem Jahre 1524) 56 700 M.

Daß man auch während des Weltkrieges sich für Majoliken interessierte, bewies die Versteigerung der großen Berliner Sammlung Beckerath (Lepke 1916), in der besonders für die von Bode in die Literatur eingeführten primitiven Quattrocento-Majoliken aus Florenz und Faënza die hohen Preise von 8100, 12800 und 13 800 M. (Faenza-Vase mit Drachenhenkeln) bezahlt wurden. Daneben sei gleich vermerkt, daß in dieser Berliner Auktion auch die Bronzen der Renaissance sowie die Möbel dieser Epoche sehr gute Preise erreichten. So bot man, was mir höchst beachtenswert scheint, für ganz primitive Schemel 2600, 3100 und 4000 M. und für Renaissancerahmen 3000, 8000 und 9000 M. Bei dieser Gelegenheit sei auch hervorgehoben, daß in den Kriegsjahren 1915/16 die bäuerlich-deutsche Fayence des 18. Jahrhunderts den seltsam hohen Preis von 1000 M. kostete und daß man für Biedermeiermöbel und sogar für das Berliner Möbel der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts das Sechs- bis Zwanzigfache der üblichen Preise

anlegte (Garnituren, die vor wenigen Jahren kaum etwas mehr als 50 M. brachten, stiegen 1915/16 auf 1000 und 1200 M.). Merkwürdigerweise aber bestand in den Kriegsjahren, wie mir der Kunsthistoriker Dr. Günther Deneke (Lepke) mitteilte, nicht das geringste Interesse für Waffen. Alte Waffen wurden weder gekauft noch verkauft.

Die glasierten Hafnerkeramiken des 16. und 17. Jahrhunderts haben ihre höchste Preishöhe bei den Auktionen Lanna erreicht, wo für zwei Salzburger Kacheln 18 000 M. bezahlt worden sind. Und für einen 10 cm hohen Kölner Becher (um 1530) mit den Porträts Karls V., Ferdinands I. und seiner Gemahlin Anna — Otto v. Falke und Walcher v. Moltheim haben sie wissenschaftlich gewertet — gab man bei Lanna II den Riesenpreis von 12300 M. Gleich überraschend hoch gingen bei Lanna die Krüge. Die sog. Hirschvogelkrüge waren freilich schon früher lebhaft begehrt. Bei der Auktion Milani in Frankfurt a. M. (1883) kostete ein Hirschvogelkrug 2560 M., bei der Auktion Schloß Mainberg in Berlin



Abb. 49. Standfigur der hl. Anna. Lindenholz, fränkisch um 1500 (Sammlung Schwarz).
Von J. u. S. Goldschmidt, Frankfurt, für 64000 Mark erworben.

(1902) 3500 M. und bei der Versteigerung der Wiener Sammlung Schwarz in Berlin (November 1910) 5400 M. Aber bei Lanna kamen die Krüge aus Preunings Werkstatt bis auf 11 000 M. und in der Auktion des Baron Oppenheimschen Kunstgewerbes (Oktober 1917 bei Lepke) sogar bis auf 41000 M. Daneben stiegen, dank den wissenschaftlichen Arbeiten Otto v. Falkes über das rheinische Steinzeug, die Preise auch für diese Gruppe des Kunstgewerbes. Ber Oppenheim (1917) erzielte ein Raerener Doppelfrieskrug 23 500, eine Schnelle 26 500 M. Daß die Breslauer Wandschüssel Lannas den Rekordpreis von 26000 M. erhielt, haben wir schon an anderer Stelle erwähnt.

Außerordentlich ist die Preissteigerung bei den europäischen Porzellanen. Sèvres wurde ja immer gut bezahlt, namentlich in England, dessen Adel die französischen Porzellanschätze im Ausgang des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts aufgekauft hatte. 1855 gab der Marquis von Hertford für zwei Rose du Barry-Vasen 1942 Pfund Sterling = 38860 M. — diese beiden Stücke zählen seit damals zu den Zierden der unvergleichlichen Wallace-Kollektion — und diese hohen Preise hielten sich und wuchsen noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Professor Darmstaedter in Berlin besitzt eine Pygmaliongruppe in Sèvresbiskuit (Abb. 19), die er in den achtziger Jahren bei einem Berliner Antiquitätenhändler für 330 M. erstand. Nicht lange nachher erzielte eins von den wenigen Exemplaren dieser reizvollen Gruppe in Paris den Preis von 17500 Fr. Das letzte Jahrzehnt aber brachte enorme Preise für Sèvresporzellan: 1910 gingen in London zwei Sèvrestassen der Sammlung Coope auf 64000 M. und um die gleiche Zeit zwei Sèvresjardinièren aus der Sammlung des deutsch-englischen Bankiers v. Schröder bis auf 105 000 M.

Und gleich dem Sèvresporzellan wird auch Meißen seit jeher sehr hoch bewertet. Die Gruppen, besonders die seltenen Krinolinengruppen, werden natürlich am meisten gesucht. Und für besondere Meißner Qualitäten, die von glücklichen Sammlern noch vor wenigen Jahren zufällig für ein Butterbrot gekauft wurden — der Hamburger Sammler Bandli kaufte, wie er mir erzählte, seine große

Ovidische Gruppe für ganze vier Reichstaler —, zahlen passionierte Sammler ähnliche Summen, wie sie der Marquis von Hertford einst für seine berühmten Sèvresstücke gab. Aber neben Meißen nehmen



Abb. 50. Buchsmedaillon, Porträt des Wolfgang Gamensfelder.
Sammlung Baron Kubinsky, Wien.

seit den Münchener Auktionen Hirth (1898) und Pannwitz (1905) die Preise für die süddeutschen Porzellane, wie Frankenthal, Fulda, Höchst, Ludwigsburg und Nymphenburg, bedeutend zu. Bei der Versteigerung der Frankfurter Sammlung Jourdan in Berlin (Lepke, 1910) brachten die frühen Höchster Komödienfiguren, deren

Preise bis dahin im Handel zwischen 500 und 1000 M. schwankten, 2800—4000 M. Zwei Nymphenburger Bastellibüsten, die 1898 in der denkwürdigen Hirth-Auktion mit 300 M. versteigert wurden, erreichten schon in der Auktion Pannwitz von 1905 (bei Helbing in München) 1708 M., oder „Die Dame mit Fiasco", die bei Hirth 850 M. erzielte, stieg sieben Jahre nachher bei Pannwitz auf 5600 M. Und in der gleichen Auktion Pannwitz kam die Frankenthaler „Tänzerin" auf 15000 M. In der Berliner Auktion Gumprecht (1918) stiegen der Frankenthaler „Tänzer" und seine Partnerin auf je 34000 M. und für den Fuldaer „Kavalier" wurden 26500 M. geboten. In der zweiten Hirth-Auktion, die Ende November 1916, nicht ganz dreiviertel Jahre nach dem Tode Georg Hirths († März 1916) bei Helbing in München vor sich ging, erzielte die „Singende Dame" Bastellis mit 38000 M. den Rekordpreis für Nymphenburger Figuren. Und der Nymphenburger „Harlekin mit dem Affenkind" brachte 24000 M. und ging, gleich der „Singenden Dame" in den Besitz der Frau Hermine Feist in Berlin über.

Nicht minder im Steigen begriffen sind Wiener Figuren und Gruppen. Daß aber, wie es bei Lanna II geschehen ist, der Wiener Tasse mit dem Porträt Laudons nach Füger der hohe Preis von 8050 M. zugesprochen wurde, und 1913 das 15 cm hohe Wiener Porzellanfigürchen „Schokoladenservice tragende Kammerzofe in purpurnem Reifrock" (aus der Sammlung Dasch-Teplitz) bei Lepke 9300 M. erreichte, waren die größten Überraschungen. Allerdings erreichte fünf Jahre später die Wiener „Dame" Gumprechts von 1740 nicht weniger als 20000 M. Doch auch die Qualitäten des Berliner Porzellans sowie das seltene Alt-Kopenhagen, das die Kgl. Manufaktur jetzt kopiert, bringen anständige Liebhaberpreise. Eine besondere Preissteigerung erfährt in dem letzten Jahrzehnt das Chelseaporzellan in England. Bei der Auktion Coope von 1910 wurden zwei Vasen ($13^1/_2$ Zoll hoch) für 1200 Pfund Sterling = 24000 M. ausgeboten, und im Mai 1911 bezahlte man in London für eine Schäfergruppe ($15^1/_2$ Zoll hoch) den Rekordpreis von 1750 Guineen = 36750 M. Und für China-

porzellan zeigte die Auktion Taylor (London 1913) besonders hohe Preise. So erreichten: eine Famille-verte-Vase (Kang-He) 144 900 M., ein Paar Famille-rose-Vasen (Kien-Lung) 14700 M.

Die Nachfrage nach Gläsern wächst seit etwa drei Jahrzehnten. Bei der berühmten Hamilton-Auktion von 1882 (bei Christie), die einen Gesamterlös von 397 562 Pfund Sterling, also von fast 8 Millionen Mark hatte, verkaufte man ein venezianisches Glas mit Reliefornamenten für 80 Guineen = 1680 M., während schon drei Jahre später ein ähnliches venezianisches Glas fast 30000 M. ergab. Für eins der raren orientalischen Gläser (goldene Arabesken auf blauem Grund, mit sieben Reitern) wurden in der Hamilton-Auktion 52 600 M. geboten und bei der Lanna-Auktion II in Berlin erreichte, wie schon erwähnt, der frühe, farbig emaillierte und vergoldete syrische Pokal (13.—14. Jahrhundert) 41 000 M., der italienische Kristallpokal, obgleich er defekt war, den hohen Preis von 71 000 M. Bei Lanna II erzielten auch die böhmischen und deutschen Gläser, wie die Schapergläser, die bisher höchsten Preise (6100 M.).

Zu den interessantesten Tatsachen der Hamilton-Auktion von 1882 gehört die Aufstellung von Rekordpreisen für französische Möbel. Ein Louis XVI.-Secretaire, von Riesener für Marie Antoinette gefertigt, brachte 4400 Guineen = 92400 M., ein noch schöneres Stück mit dem Monogramm der Königin 9000 Guineen = 189 000 M., und ein Louis XIV.-Schrank nach einem Entwurf von Le Brun sogar 11 500 Guineen = 241 500 M. In der Auktion der Sammlung Oppenheim bei Christie in London kam ein mit Watteau-Szenen geschmückter Louis XV.-Schirm auf 136 500 M., eine Möbelgarnitur der gleichen Zeit auf 184000 M., und in der Auktion Eugène Kraemer in Paris zahlte Jacques Seligmann für ein Zylinderbureau vom Ausgang der Louis XV.-Epoche den hohen Preis von 127000 Fr. Im Jahre 1910 kaufte das Berliner Kunstgewerbemuseum ein Bureau von David Roentgen in Neuwied, dem Hofebenisten der Marie Antoinette und des Königs Friedrich Wilhelm II., für 100000 Lire. Marie Antoinette hatte dieses kost-

bare Möbel (siehe Abb. 29) Papst Pius VI. geschenkt. Übrigens erhielt David Roentgen schon zu seinen Lebzeiten nicht viel niedrigere Preise.

Für italienische Möbel zahlte man im November 1916 in der Versteigerung der Kunstwerke des Florentiner Palazzo Davanzati (Sammlung Volpi) in Newyork, die für Florenz einen sehr empfindlichen Verlust bedeutete, bemerkenswerte Preise. Die Einzelpreise waren, wie mir Professor Dr. Otto Lanz mitteilte, „im allgemeinen sehr niedrig und entsprachen bei weitem nicht den Summen, die sie im Frieden auf dem Florentiner Kunstmarkt gebracht hätten.“ Immerhin kosteten zwei Florentiner Nußbaumholzsessel (15. Jahrh.) 6000 Dollar, ein Betstuhl (16. Jahrh.) 2800 Dollar, ein umbrischer Nußholztisch (17. Jahrh.) 2200 Dollar. Und außer den Möbeln wurden Teppiche versteigert. Ein flämischer Hochzeitsteppich (Ende des 15. Jahrh.) erzielte 16000 Dollar, ein Ispahan-Teppich (16. Jahrh.) 14500 Dollar. In der Auktion Kaufmann in Berlin (Dezember 1917) gab man für einen Douai-Teppich des 16. Jahrhunderts 68000 M., für einen Brüsseler Wandteppich 81000 M., für einen persischen Knüpfteppich 92000 M. Und für die italienischen Möbel Kaufmanns bot man: 17000 M. (für einen Faltstuhl um 1500), 33000 M. (für einen Nußholztisch des 16. Jahrhunderts), 20500 M. (für acht Lehnstühle des 16. Jahrhunderts), 34000 M. (für zwei Barocklehnstühle).

Von den Hauptraritäten des Kunstmarkts stehen auch die Limousiner Emails in der ersten Reihe. In der Auktion Hamilton von 1882 kostet ein Porträt in Limogesemail 350 Guineen = 7350 M., in der Fountaine-Auktion von 1884 (Christie) eine Emailschüssel von Leonard Limousin (1555) mit den Porträts des Henri II. und der Katharina von Medici 7000 Guineen = 147000 M., in der Auktion Seillières (Paris 1890) ein Limogesmedaillon mit dem Porträt des Herzogs von Nevers 97000 Fr., ein anderes mit dem Porträt der Katharina von Medici 32000 Fr. 1892 gibt man in London für ein von Leonard Limousin gemaltes Limogesporträt Karls IX. aus der Colworth-Kollektion 3000 Guineen = 63000 M., für ein Jagdhorn in Limogesemail, gleichfalls von Leonard Limousin,

129300 M., und 1909 erwirbt Seligmann (Paris) das Lannasche Reliquiar für 121000 M. (Abb. 39). In der Taylor-Auktion in London (1913) steigt ein $11^1/_2$ Zoll hoher Limogesleuchter von Jean Courtois bis auf 86100 M.

Daß neben den französischen Emails die deutschen Goldschmiedearbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts ihre besondere Wertung haben, veranschaulichen die Preise, die J. und S. Goldschmidt in Frankfurt für eine Serie von Silberarbeiten aus dem einstigen Besitz des Frankfurter Barons Mayer Karl von Rothschild zahlten. So kauften sie bei der Auktion dieser Serie in der Galerie George Petit in Paris (Juni 1911) einen Doppelbecher des Nürnbergers Hans Petzold für 125 000 Fr., einen Tafelaufsatz des Jeremias Ritter für 90000 Fr. Aber den höchsten Preis für eine Goldschmiedearbeit hat wohl Karl von Rothschild selbst gezahlt. Wir meinen den sog. Merkelschen Tafelaufsatz, den die Stadt Nürnberg im Jahre 1549 von Wentzel Jamnitzer „sammt Futteral" für 1325 Fl. 19 Schillinge und 10 Heller gekauft hatte. F. Luthmer erzählt nach Bergaus Mitteilungen im „Schatz des Freiherrn Karl von Rothschild", daß im Jahre 1806, als die meisten Stücke des Stadtschatzes von Nürnberg durch die bayrische Kommission öffentlich verkauft wurden, „um als altes Silber eingeschmolzen zu werden", der angesehene Kaufmann Paul Wolfgang Merkel diesen Tafelaufsatz Jamnitzers „um einen den Silberwert wenig übersteigenden Preis" in seinen Besitz und in einem „Gelaß" seines Hauses zur Aufstellung brachte. Als 1875 das Merkelsche Haus verkauft wurde, stellte man den Tafelaufsatz im Germanischen Museum aus, bis ihn schließlich Karl Freiher von Rothschild erwarb. Der Preis, den der große Frankfurter Sammler für dieses Juwel deutscher Goldschmiedekunst ausgab, betrug, wie mir Baron Goldschmidt-Rothschild freundlichst mitteilte, 600 000 M. Heute befindet sich der Merkelsche Tafelaufsatz im Besitz des Henri de Rothschild (Abb. 32).

Noch verblüffender als die Preise für deutsche Goldschmiedearbeiten scheinen uns die Berliner Rekordpreise für deutsche Holzskulpturen. Die fränkische „Heilige Anna" (Abb. 49), die

J. und S. Goldschmidt in Frankfurt bei der Auktion Schwarz (Lepke, November 1910) für 64 000 M. erworben haben, war noch vor wenigen Jahren im Münchner Kunsthandel für 5000 M. zu haben, und die drei schwäbischen Reliefs mit der Darstellung Johannes des Täufers, die in der Auktion Schloß Mainberg bei Lepke 1902 für 1500 M. versteigert wurden, erzielten 1910 bei Schwarz nicht weniger als 35 000 M. Und neben den 64000 M., die die Goldschmidts für die fränkische heilige Anna gaben, sind die 52 000 M., welche das gleiche Haus in der Auktion Oertel (Lepke 1913) zahlte, noch immer der höchste Preis, den man bisher einer Holzplastik zusprach. Ein Jahr vorher (Lepke 1912) kaufte Wien Riemenschneiders „Heiligen Stephan" aus der Sammlung Friedrich Lippmann für 32000 M. (Von den Bildern der Lippmann-Sammlung, die mit ihren 186 Stücken mehr als eine Million ergab, ging ein Hieronymus Bosch „Anbetung der Könige" für 55000 M. ins Metropolitan-Museum, ein Triptychon von Isenbrant für 52000 M. zu Seligmann, ein Hans von Kulmbach für gleichfalls 52000 M. in die Sammlung Dr. von Pannwitz.) Sehr rar sind schließlich heute die Skulpturen der italienischen Renaissance, die um 1850 herum noch für ein paar hundert Franken im Handel waren. In der Auktion der ehemaligen Salomonschen Bronzensammlung (Mai 1917 bei Lepke) bot man für Giovanni da Bolognas „Nymphe und Satyr" 17000 M., für seinen „Christus" 29600 M. Wie riesig die Preise für Bronzen gestiegen sind, besagt auch die Summe von 175000 Fr., die Jacques Seligmann-Paris für die Bronzebüste des Gallus von Leone Leoni gab (Abb. 51).

Diese kleine Zusammenstellung der Preise und ihrer Aufwärtsbewegung zeigt, wie ernst man heute darauf ausgeht, Stücke ersten Ranges ihrem Kunst-, Kultur- und Raritätswert entsprechend so hoch zu bemessen, als das Budget des einzelnen es verträgt. Denn man kämpft in den ernsten Museums-, Sammler- und Händlerkreisen nicht aus sportlicher Begeisterung, sondern einfach bloß in dem zumeist wissenschaftlichen und nicht zuletzt vaterländischen Bestreben, die Sammlungen ihrem Rang und Umfang gemäß zu komplettieren. Es ist freilich ohne Frage, daß heute

Amerika für die europäische Sammler- und Händlerwelt die mächtigste Konkurrenz bedeutet. Aber schließlich will auch Amerika



Abb. 51. Leone Leoni, Bronzebüste des Antonius Gallus, 60 cm hoch
Von Jacques Seligmann, Paris, für 175000 Fr. erworben.

leben, will auch Amerika mit seinen ungeheueren Mitteln immer neue Museen erbauen. Niemand wird ihm diesen edlen Zweck verdenken können. Daß aber heute die amerikanischen Trust-

magnaten das Sammeln von Kunst zumeist als Luxus- und Modesache betrachten, daß die wenigsten von ihnen an den Kunstdingen ein künstlerisches oder wissenschaftliches, vielmehr bloß ein, sagen wir, gesellschaftliches Interesse haben, für das sie Unsummen auswerfen, darin liegt eine starke und gewiß nicht zu unterschätzende Gefahr für das ernste europäische Sammlertum.

II.

Die „amerikanische Gefahr“

Das millionenreiche Amerika hat auf dem internationalen Kunstmarkt eine Umwälzung hervorgerufen, die ihresgleichen sucht. Von Jahr zu Jahr wurde die „amerikanische Gefahr“, die im Kunsthandel schon in den sechziger Jahren einsetzte, immer größer, bis man sich endlich in Europa, besonders in England, auf sich selbst besann und dazu verstand, eine Anzahl erlesener Kunstwerke um jeden Preis festzuhalten. Riesensummen, wie die zwei Millionen für Holbeins „Königin Christine“, oder die 1 400 000 M. für die „Madonna degli Ansidei“ aus der Marlborough-Kollektion, oder die 1 200 000 M. für Velasquez’ „Venus und Cupido“ sind sozusagen „amerikanische“ Preise, die in England nur durch die Opferwilligkeit der Nation aufgebracht werden konnten. Aber schon mit der „Mühle“ von Rembrandt, die 1911 von London nach Philadelphia wanderte, ist dieses Experiment mißglückt. Mr. P. A. B. Widener hatte sich eben kurzerhand entschlossen, für das berühmte Meisterwerk zwei Millionen zu zahlen. Und 1914 kauft Widener die sog. kleine Cowper-Madonna Raffaels aus englischem Besitz für nicht weniger als 2 800 000 M. Der höchste Preis, der bis dahin für die Werke Raffaels bezahlt wurde, der einst für seine „Verklärung Christi“ von Kardinal Julius de Medicis, dem späteren Papst Clemens VII., 655 Dukaten erhielt, waren 2 Millionen Mark. Für diese Summe hatte Pierpont Morgan die „Madonna di St. Antonio“ erworben.

Morgan, der Ende März 1913 gestorben ist, war der allererste Amerikaner, der Millionen um Millionen in den Kunsthandel warf

und unter den europäischen Museen und Sammlern „Schrecken“ verbreitete. Schon sein Vater hatte mit glücklicher Hand gesammelt. Der Grundstock war also da. Für den Sohn hieß es dann vor allem, energisch und sicher auf- und weiterzubauen. Und als Pierpont Morgan verschied, hinterließ er die herrlichste und reichhaltigste Privatsammlung der Welt.

Er war die markanteste Erscheinung unter den amerikanischen Sammlern. Überallhin streckte er seine Fühler aus, überall saßen seine Vertrauensmänner. Er war gewissermaßen ein „Begriff“ geworden, selbst für die große Masse, die immerfort von den Riesensummen sprach, die er für seine Kunstschätze anlegte. Für den Kunsthandel aber schien er ein Phänomen, ein Zauberer, und für Hunderte oft eine Hoffnung, an die sie sich klammerten, wenn sie irgendwo in einem Winkelchen ihres Geschäfts besondere „Raritäten“ verschlossen hielten.

Kein Sammler war populärer als er. Wohin man kam, hörte man seinen Namen nennen. In den Museen, in den Ausstellungen, auf den Kunstauktionen. Fast zweihundert Millionen, sagten die Leute, hatte er in die Kunst hineingesteckt. Ob er jedoch nicht nur der generöseste Sammler, sondern auch, wie manche behaupten, ein vielseitiger Kenner war, der sich mit seinen Kunstdingen intensiv beschäftigte, wissen wir nicht. Jedenfalls fordert die Art, wie er z. B. seine Sammlungen von Handschriften und Bücherraritäten ausgestaltete, wie er Handschriften und Drucke systematisch sammeln und Glanzstücke ersten Ranges aufspüren ließ, den höchsten Respekt.

Diese Handschriften und kostbaren Drucke waren in bronzebeschlagenen Schränken aufbewahrt, die in verschlossenen Gewölben des Morganschen Museums standen. Und dort stand auch ein Teil des Morganschen Kunstgewerbes. Wer jemals sein „Kunstgewerbe“ studieren konnte, das lange Zeit im Kensington-Museum in London ausgestellt war und erst mit Dezember 1912 in die 36. Straße zu Newyork übersiedelte, wird die großzügige Sammeltätigkeit dieses Milliardärs ermessen und seinen nur auf erstklassige Qualitäten gerichteten Kunstsinn verstehen können. Seine Sammlung von

Renaissance-Skulpturen, die auch die von Exzellenz Bode gewürdigte Knabenbüste Rossellinos aus der einstigen Berliner Sammlung Oskar Hainauer enthielt, steht ebenso einzig da, wie seine Kollektion an Kleinbronzen, in der die Namen der besten Meister der italienischen Renaissance vertreten war. Und nicht minderen Rang hatten Morgans frühe Limusiner Emails mit den Arbeiten eines de Court und Courtois, nicht minderen Rang seine Majoliken mit den frühen Gubbiostücken und den vollendeten Reliefs der Robbia-Familie, ferner seine orientalischen und venezianischen Gläser sowie seine Goldschmiedesachen, deren Hauptstücke aus der Berliner Sammlung des Geheimrats Gutmann stammen.

Auch seine Gemäldesammlung stand an der Spitze der hervorragendsten Galerien der Welt, wenn auch ihr Besitz an Rembrandts nicht den der amerikanischen Sammlungen Altmann, Havemeyer und Widener erreichte. Aber seine frühen Italiener, seine frühen Niederländer, seine Meister der italienischen Renaissance, unter deren Glanzstücken er Tizians „Giorgios Canaro“ um den niedrigen Preis von 100 000 M. erworben hatte, bildeten eine Kollektion von besonderem Kunstwert. Und seine Reihe der Flämen und Niederländer leitete er von Memling zu Rubens und van Dyck über, zu Franz Hals und Rembrandt, zu Peter de Hooch und dem so gesuchten seltenen Vermeer van Delft. Daneben fallen die Spanier auf, unter denen das Velasquezsche Bildnis der Infantin Maria Theresia ist, der Tochter Philipps IV. und Isabellas von Bourbon, und neben den Spaniern die besten Franzosen des 18. Jahrhunderts (wie Fragonard) und die besten der Engländer jener Epoche. Da sieht man Gainsboroughs „Herzogin von Devonshire“, die Agnew in London 1876 mit 212000 M. bezahlte und für die später Pierpont Morgan an 600 000 M. gab, da sieht man Reynolds „Lady Betty Delmé mit ihren Kindern“, die er um 440 000 M. kaufte, und das Bildnis der Miß Farren von Lawrence. Gainsboroughs Atelierpreise waren einst: 30 Guineen „für ein gewöhnliches Bruststück ohne Arme“, 120 Guineen „für eine ganze Figur“.

Als Morgan seinen Raffaelkauf abschloß, gerieten die neuamerikanischen Sammler in Aufregung, und es dauerte nicht lange,

so stellten sie diesen Zwei-Millionenrekord auch für die Niederländer auf. Morgans Sammlungen aber sind heute leider zerstört. In seinem Testamente hieß es zwar, daß es seinem Wunsche entsprechen würde, wenn sie den Amerikanern „zur Bildung und zum Vergnügen“ dauernd zugänglich wären, doch er gab seinem Sohne J. P. Morgan die Vollmacht, nach Gutdünken zu handeln. Und Morgan junior wurde sich schnell klar darüber, „was mit der Sache zu tun“ war. Er verkaufte. Verkaufte unter anderem das chinesische Porzellan der Sammlung, das ihm, wie Frank E. Washburn-Freund erzählte, fast vier Millionen Dollar gebracht haben soll, verkaufte für angeblich fast $1^1/_2$ Millionen die Fragonards, für fast 3 Millionen Dollar die Möbel und Skulpturen des 18. Jahrhunderts. Und der Milliardär H. C. Frick genießt jetzt die Pracht der einstigen Kunstschätze Pierpont Morgans.

1910 bezahlte Otto H. Kahn in Newyork für Frans Hals' „Der Künstler und seine Familie“ 2 Millionen und 1911 Herr Widener aus Philadelphia, wie schon erwähnt, den gleichen Preis für „Die Mühle“ von Rembrandt. Und mit dieser „Mühle“, die man in England laufen ließ, zog der 88. Rembrandt in Amerika ein, dessen Rembrandtschatz inzwischen aber noch durch eine Anzahl prominenter Werke des niederländischen Großmeisters erweitert wurde.

Durch die Riesenpreise, welche die amerikanischen Milliardäre zu zahlen belieben, bröckelt der starke englische Kunstbesitz ab, denn die H. C. Frick, Kahn, Widener, Gardener, Havemeyer usw. lassen nicht locker und machen das Rennen. Leider droht aber die „amerikanische Gefahr“ nicht nur den Hauptmeistern, sondern auch schon den Kleinmeistern der Malerei und den gesuchtesten Gruppen und Qualitäten des alten Kunstgewerbes. Und daß die deutschen Sammler Newyorks, wie Hugo Reisinger, der 1914 zu Beginn des Krieges verstarb, und der Musiker Josef Stransky moderne deutsche Kunst zu sammeln begannen, scheint uns von Wichtigkeit. Übrigens hat sich der Kunstmarkt in Amerika während der Kriegsjahre 1915 bis 1918 außerordentlich entwickelt. Namentlich die von der Anderson-Galerie in Newyork veranstalteten

Auktionen beweisen, wie stark dort das Interesse für alte und neue Kunst auch schon auf die Kreise der Nicht-Milliardäre übergreift. Daß Amerika während des Krieges als starker Käufer in Frankreich und insbesondere in England auftrat, ist schon gesagt worden. Mit Beginn des Jahres 1919 haben sich die Amerikaner Whistlers Bildnis der Lady Meux für 40000 Pfund Sterling zurückgeholt.

Wir sprachen von den neuamerikanischen Sammlern. Aber Amerika hatte schon früher seine großen Sammler — Bode nennt sie die „altmodischen“ —, die, im Gegensatz zu den meisten der sammelnden Milliardäre von heute, auf ihren Europafahrten die Kunst gründlich studiert, und die dann einfach „im Genuß ihres Kunstbesitzes“ gelebt haben. Wie leidenschaftlich man damals oft hinterher war, geht aus einer Geschichte hervor, die Bode von Quincy A. Shaw erzählt wurde und die einmal der Generaldirektor der Preußischen Staatsmuseen in einem Essay über „die amerikanische Konkurrenz“ wieder gab. Es handelte sich bei Shaw um ein „Schweineschlachten“ mit lebensgroßen Figuren von Millet. Dieses Bild nun, sagte der Amerikaner zu Bode, „habe einen eigentümlichen Affektionswert für ihn. Als er vor einigen vierzig Jahren eine Zeitlang in Paris lebte, habe er dieses Gemälde im Fenster einer kleinen Kunsthandlung gesehen. Das Bild habe ihn außerordentlich gepackt; immer wieder habe es ihn zu dem Bilde gezogen; nach einigen Tagen habe er es gekauft. Wegen seines bedeutenden Umfanges konnte er das Bild aber nicht in seiner Kammer aufhängen, wo er seine übrigen Schätze der Meister von Fontainebleau geborgen hatte, sondern er mußte es in den Salon bringen. Von jedem Freunde, der ihn besucht habe, hätte er nur Spott und Vorwürfe darüber hören müssen, so daß er das Bild schließlich wieder zurückgegeben habe. Mehr als dreißig Jahre später habe er das Bild zufällig im Kunsthandel in Amerika wiedergefunden und damals sofort um etwa die zwanzigfache Summe des ersten Kaufpreises an sich gebracht, als Erinnerung und gewissermaßen als Strafe für seine frühere Schwäche“ ...

Die Meister von Barbizon sind die ersten Lieblinge der alten

amerikanischen Sammler gewesen. Millet vor allem und Corot, von dem ich schon gesprochen habe. Erst die Neuamerikaner haben die Niederländer in den Vordergrund geschoben. Und neben Rembrandt und Hals, mit dem Morgan, Vanderbilt und Benjamin Altmann († Oktober 1913) auch die Schätze des Metropolitan-Museums zu Newyork bereicherten, stiegen Hobbema, Potter, Aelbert Cuyp besonders im Preise. Daneben Rubens und van Dyck, und schließlich gab man auch Niederländerpreise für die Engländer, die in ihrer Heimat schon in den siebziger Jahren außerordentlich eingeschätzt wurden. So brachte z. B. Widener († November 1915) die „Miss Linley“ von Gainsborough, für dessen „Herzogin von Devonshire“ Mr. Agnew 1876 den ersten hohen Preis, nämlich 212000 M. bezahlt hat, um nicht weniger als 800 000 M. in seinen Besitz. Schließlich ist auch der Niederländer Hobbema durch die ersten großen Preise, die er in London erreichte, in Amerika durchgedrungen. Hobbema, der bis 1760 in Holland mit 12—105 Fl., 1767 mit 604 Fl. gehandelt wird, steigt nämlich 1875 bei Christie bis auf 3100 Guineen = 65 100 M., 1882 bis 85 050, 1892 bis 201 600 M.

Dieser Hobbema-Rekord, den erst 1913 die „Waldlandschaft“ der Oppenheim-Sammlung mit ihren 315 000 M. schlug, war für Amerika ebenso maßgebend wie es die Preise für die beiden Rubens-porträts gewesen sind, die Baron Alfons Rothschild aus dem Blenheim-Palace 1886 für 1 100 000 M. erwarb. Daß man aber noch vor dem Auftreten der „amerikanischen Gefahr“ auch schon in Europa „amerikanische Preise“ geboten hat — natürlich nur für die erstklassigen unter den erstklassigen Bildern —, zeigt der Ankauf von Murillos „Die unbefleckte Empfängnis“, die 1852 für 615 300 Fr. in den Besitz des Louvre übergeht.

Die Aufstellung der Privatsammlungen

Das Arrangement des Interieurs

Es gibt heute nicht viele Privatsammlungen, die in der Art ihrer Aufstellung einander vollkommen gleichen. Das wäre auch, glaube ich, ein Unding, wenn einer dem andern es abgucken, einer den andern kopieren wollte. Freilich, die ausgesprochen modernen Privatgalerien, in denen die Bilder in eigens gebauten Sälen mit Oberlicht hängen, unterscheiden sich zumeist bloß durch ihren Inhalt; aber selbst hier vermögen, gleichwie in den heutigen Museen, Geschmack und Verständnis oft Wunder zu wirken.

Gemäldegalerien existierten, wie ich hier in der „Renaissance des Kunstsammelns in der Renaissance" erwähnt habe, bereits im Italien des 16. Jahrhunderts. Damals hatte man die Bilder aus den Kunstkammern genommen, um in besonderen Kammern Platz für sie zu schaffen, während Kunstgewerbe und Kuriositäten, wie seit alters her, in den Kammern verblieben. Wie geschmackvoll man übrigens in den Interieurs des 15. Jahrhunderts kunstgewerbliche Dinge unterbrachte, lassen manche Darstellungen der damaligen Meister, wie etwa „Die Legende des hl. Eligius" von Petrus Christus (siehe Abb. 8) deutlich erkennen, und über die Aufstellung des Kunstgewerbes im 16. Jahrhundert belehren uns u. a. die Bilder des Vittore Carpaccio (siehe „Der h. Hieronymus", Abb. 4). In Deutschland und zum Teil in den übrigen Ländern lösten sich die Bildergalerien erst im 17. Jahrhundert von den Kunstkammern ab,

Heute nun haben wir, geschult an den Engländern und Franzosen, sozusagen das höchste Raffinement in der Aufstellung privaten Kunstbesitzes erreicht. Schon die Franzosen des 18. Jahrhunderts, deren Sammlungen im Stil der Zeit gehalten waren, geben uns, obgleich die Revolution sehr wichtige Spuren verwischt hat, mancherlei Anregung, aber um die Mitte des 19. Jahrhunderts gründet in London Marquis von Hertford, gleichsam zum Vorbild künstlerisch angelegter Privatsammlungen, seine einzig dastehende Hertford-Kollektion, die spätere Wallace-Kollektion, und fast um die gleiche Zeit schmücken die Pariser Rothschilds ihre berühmten Kunstpalais. Endlich üben auch Wien und Frankfurt ihren Einfluß auf die räumliche und künstlerische Ausgestaltung der heutigen Sammlungen.

Man nutzt diese Vorbilder sehr geschickt aus. Wer heute nämlich die großen Privatsammlungen der deutschen Großstädte kennen lernt, staunt oft über die Findigkeit, mit der die Besitzer das Arrangement ihrer Kunstschätze durchführen ließen. Ein paar Ausschnitte aus markanten Privatsammlungen mögen hiervon Zeugnis geben.

Wir sind im Arbeitszimmer des Geheimrats Dr. Eduard Simon in Berlin. Die Tür, die es abschließt, ist echt, eine alte Renaissancetür mit reicher Ornamentik, dem Stil des Prunkraumes völlig angepaßt. Renaissancestühle lehnen an der Wand und in der Mitte des Zimmers steht auf einem gut restaurierten Renaissanceteppich von zartem Gewebe ein schwerer Tisch aus Raffaels Zeit. Bronzen thronen darauf, eine stattliche Zahl, aus der hier ein Riccio, dort ein Giovanni Bologna hervorragt. Die Wand zur Linken zieren Intarsien aus der Villa Bardini und über ihnen hängen, wie etwas Selbstverständliches, ein Tizian und ein Bellini. Nebenher grüßen uns Gemälde von Boticelli, Bronzino, Petrus Christus u. a. Vis-à-vis hängen zwei Madonnenreliefs der della Robbia. Am Kamin vorbei, dessen Renaissancearchitektur brillant erhalten ist, führt uns der Weg ins Lesezimmer.

In diesem wundervollen Interieur also ist alles raffiniert erdacht und gestellt. Wenn aber nur ein einziges von diesen ausgesuchten



Abb. 52. Galerie Konsul Weber, Hamburg.
Fritsch phot.

Stücken aus seiner Umgebung sich loslöste, dann wäre vielleicht, so empfindet man — ich sage vielleicht — die Harmonie des Raumes schon gestört. Diese kleine „Gefahr" freilich schwindet bei Samm-

lungen, in denen die Anordnung der Kunstwerke ohne Rücksicht auf Möblement und Umgebung zwanglos durchgeführt ist, ja, solche Zwanglosigkeit kann selbst inmitten der schlichtesten Zimmereinrichtung, wie sie etwa Wilhelm Gumprecht in Berlin besaß, ganz künstlerisch wirken. Gumprecht hatte ein kleines intimes Museum, hatte von allem etwas: Holzskulpturen, Bilder, Porzellane, Fayencen. Aber wir wollen bloß einen einzigen Raum besehen: wir beginnen bei einer französischen Holzfigur (Benediktiner) aus dem 13. Jahrhundert, die uns des Studiums wert scheint. Daneben interessiert uns ein h. Cyprian, über dem ein Tischbein hängt — ein Fräulein Duclaire, dessen Porträt man auch im Schloß Wilhelmstal bei Kassel sieht — ein italienisches Reliquiar aus dem 14. Jahrhundert, eine kleine Madonna vom Ausgang des 15. und eine französische Gruppe „Mutter und Kind“. Dann aber zieht es uns gleich zu den Bildern, die sorgfältig, aber nicht prétentieuse gehängt sind. Eine „Bleiche“ mit aufziehendem Gewitter, plastisch in der Luftbehandlung, weist auf Hobbema hin. Aber Hofstede de Groot und Bredius sagen, daß sie ein Jan van Kessel ist. Und so müssen wir's glauben. Nun folgen: ein kleiner Teniers d. J. — das Schloß am Wasser stellt anscheinend das Schloß des Meisters dar —, ein Mierevelt, ein Morelse und ein früher Nicolas Maes, der unverkennbar Rembrandts Einfluß zeigt und als Signatur das ungewöhnliche Doppel-A trägt. Und eine Reihe von Holzskulpturen versetzt uns um zwei Jahrhunderte zurück. Hier weist ein betender Johannes die Kunst des Ulmer Meisters Syrlin, dort eine heilige Barbara die Realistik des Nürnbergers Riemenschneider, hier ein Relief den Linienschwung des Donatello-Schülers Desiderio da Settignano. Und irgendwo in einer Ecke steht ein niedlicher Schrank mit alten Porzellanen.

Auch W. Martin erwähnt die im März 1918 versteigerte Sammlung Gumprecht, und er wirft hierbei überhaupt die Frage auf, ob sich die altholländischen Bilder mit anderer Kunst vertragen. „Ganz gewiß,“ sagt der Direktor des Haager Mauritshuis, „denn es ist dies lediglich eine Sache geschmackvoller Anordnung. Ich kenne Sammlungen, wo sie mitten zwischen italienischen Bildern

und Skulpturen hängen, oder andere, wo Werke moderner Meister wie Vincent van Gogh und Degouve de Nunques mit im selben Raum gruppiert sind. Und in so mancher Sammlung in Holland hängen alte Meister mitten unter Werken der Haager Schule des 19. Jahrhunderts!"

Daß moderne Bilder auch mit dem alten Kunstgewerbe harmonieren, fühlt man in der Berliner Porzellansammlung Professor Dr. Ludwig Darmstaedters, in deren Sèvres-Zimmer Böcklins „Sommertag" hängt, eine Wiederholung des Dresdner Bildes, die



Abb. 53.
Sammlung Agath, Breslau.

aber im Ton vielleicht noch tiefer ist als das zuerst entstandene Werk des Meisters. Diese Sammlung (Abb. 35) gibt übrigens ein Musterbeispiel für die Aufstellung von Porzellanen. Professor Dr. Darmstaedter sammelt mit ungewöhnlichem Verständnis und schließlich auch mit besonderem Glück. Glück ist ja, vielleicht ebenso wie das Geld, eins der Hauptmomente im Leben des Sammlers. Aber auch hier gilt Moltkes Wort: daß auf die Dauer nur der



Abb. 54.
Treppenhaus der Sammlung Professor Dr. Otto Lanz in Amsterdam.

Tüchtige Glück hat ... Wenn man die Sammlung Darmstaedter betritt, ist man von der Riesenfülle an besten Porzellanqualitäten förmlich geblendet. Man hat die Empfindung, als müsse die Sammlung lückenlos sein, als habe ihr Besitzer alle Ecken und Enden Europas bereist, um alles bei sich zu vereinen, was in der Kunst des Porzellans an Erstklassigem geschaffen wurde und als habe er dabei aus der Unmenge des Schönen die glanzvollsten Stücke herausgewählt. Die Wirkung ist wirklich imposant. In hohen Schränken

reiht sich Stück an Stück, aber die Tausende von Porzellanen sind nicht monoton nach Manufakturen und Meistern geordnet, sondern oft dekorativ neben- und übereinandergestellt. Auch damit eins das andere nicht schlägt. Nur in zwei Schränken herrscht Sèvres vor. Hier stechen aber schon die Farbenarten und Abarten in ihrem



Abb. 55.
Sammlung Professor Dr. Otto Lanz in Amsterdam. Eßzimmer mit italienischer Kunst des Quatrocento und frühen Cinquecento.

bleu du Roi und ihrem Türkisblau, ihrem rose Dubarry und ihrem saftigen Grün wundervoll ab voneinander.

Schwerere Arbeit als die Porzellansammler haben die ernsten Japansammler. Wir besuchen die Sammlung des japanischen Konsuls Gustav Jacoby in Berlin: er besitzt die meisten und herrlichsten Lacke, aber es ist nicht so einfach, uns jedes einzelne

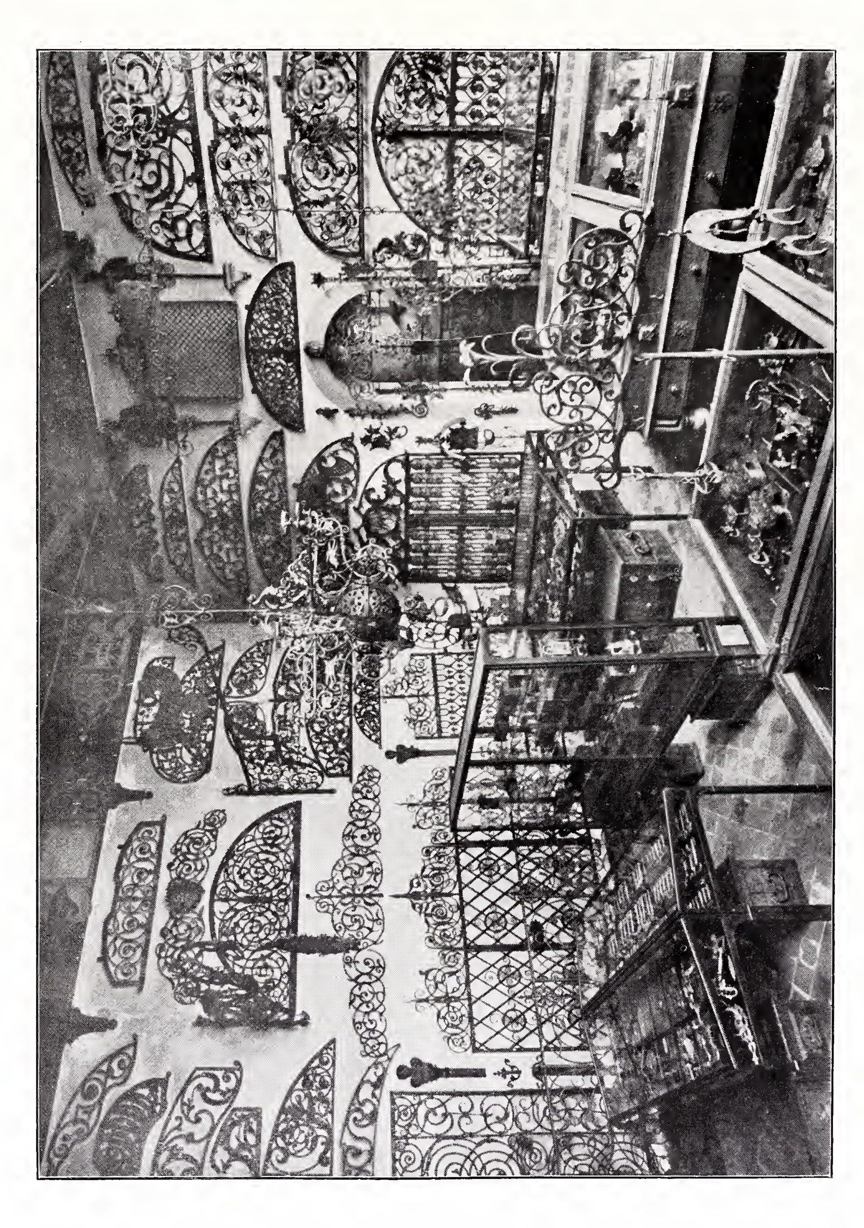


Abb. 56. Sammlung Kühnscherf, Dresden.

Stück in der mehr als 2000 Nummern umfassenden Serie zu zeigen. Denn er muß Kistchen um Kistchen auspacken, seidene Kissen um Kissen entfernen, bis er endlich die Enden eines langen Seidentuchs beiseite schlägt, um das schimmernde Lackkästchen herauszuschälen, das hier wohlverwahrt ruht, vor Licht und Luft und Staub geschützt. Die Reize der alten Japan-Kultur umstricken

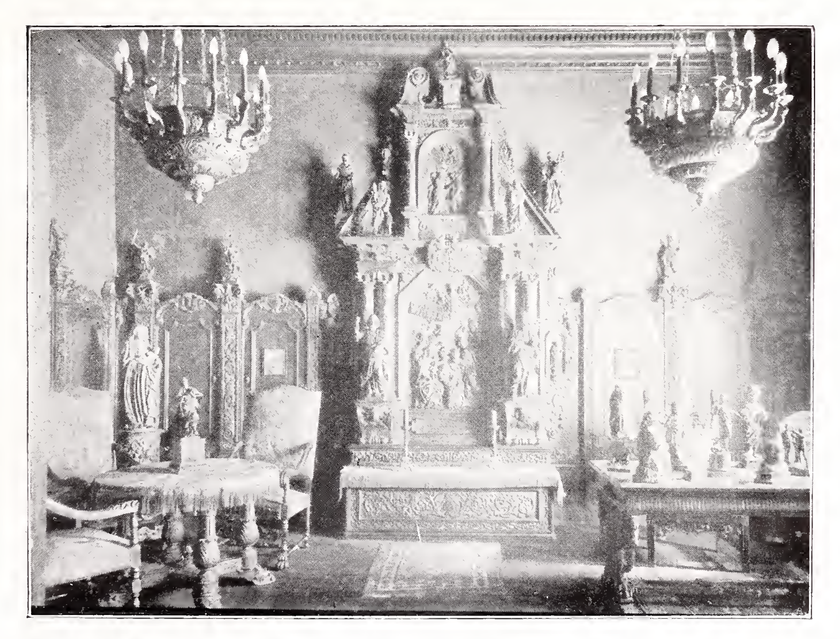


Abb. 57. Herrenzimmer der Sammlung Louis Silten mit Altar von 1668 (Wappen der belgischen Familie Caraman Chimay).

uns. Wir fühlen immer stärker, daß die „Zweckkunst" des asiatischen Volkes — denn jedes dieser köstlichen Dinger fand im Haushalt der Japaner seine praktische Verwertung — dem Kult der Poesie entsprossen ist, die ihm den Augenblick verschönern sollte.

Manche Sammlungen, wie die Galerie Weber in Hamburg (Abb. 52), die Galerie Gerstenberg in Berlin (Abb. 36), oder die Sammlung Kühnscherf in Dresden (Abb. 56) haben mehr

oder minder musealen Charakter, in manchen wieder, wie in der Galerie Thomas Knorr in München (Abb. 58) oder in der Sammlung Agath in Breslau (Abb. 53), ist das Praktische mit dem Schönen geschickt verbunden. Bilder und Kunstgewerbe fügen sich hier künstlerisch-dekorativ dem Rahmen der Wohnräume ein.

Für ein Muster jener Sammlungen aber, die trotz ihrem musealen



Abb. 58. Sammlung Knorr, München.

Anstrich eine angenehme Wohnlichkeit haben, halte ich die Galerie von Fritz v. Gans in Frankfurt a. M. In zwei Sälen, die man vom Speisezimmer erreicht, wo in eingebauten Schränken altpersische Fayencen liegen, spielt sich sozusagen die Sammeltätigkeit des Hausherrn ab. Der größere Raum, der Hauptsaal, birgt die alten Gemälde und die Reihe der Antiken, die hier in Glasschränken und Vitrinen wissenschaftlich geordnet sind. Dieser Hauptsaal nun, der u. a. Rembrandts „Kreuzabnahme“ und „Kopf einer Alten“, van

Dycks Porträt des Earl de Arundel (Abb. 12), Murillos „Johannes mit dem Kinde“, einen „Alten Herrn“ von Giovanni Battista Moroni, drei venezianische Ansichten seines Landsmanns Guardi und einige Porträts von Guardis englischen Zeitgenossen Hoppner und Lawrence enthält, ist, als Raum genommen, von den üblichen Galeriesälen wesentlich kaum verschieden. Hingegen aber erregt



Abb. 59. Sammlung des Etatsrats Wilhelm Hansen in Ordrupsgaard bei Kopenhagen. Französische Impressionisten.

die künstlerische und architektonische Ausgestaltung des zweiten Saales besondere Aufmerksamkeit.

Es sind eigentlich zwei romanische Interieurs, die ein stattlicher dunkelbrauner Holzbogen trennt, die aber in ihrer Intimität doch wie ein einziger Raum wirken. Eine antike Büste des Aristoteles, hinter der ein Gobelin seine diskreten Farben zeigt, wird durch den Rundbogen sichtbar. Von den altenglischen Chippendale-Stühlen aus, deren Stil hier durchaus nicht stört, können wir ruhig die Bilder studieren, die uns umgeben. Da ist ein Porträt des Haarlemers Verspronck, den man für einen Frans Hals halten könnte

— so stark hat sich der Schüler in die Art seines Meisters hineingelebt —, da hängen Teniers, van der Heyde, Goyen, Isaak Ostade. Dann aber führt uns der Weg vorbei an einem stolzen griechischen Kopfe, der von zwei pompejanischen Vasen flankiert ist, vor den romanischen Rundbogen. Hier ergötzt uns der „Entenbaum" des Jan Steen, dieses kunstwissenschaftlich so oft gewertete Bild, dort ergreift uns die Tiefe einer Landschaft von Isaak Ostade, hier eine Landschaft von Hobbema, dort der „Old Parr" des Rubens, dieser Charakterkopf mit dem weißen Bart, der auch van Dyck begeistert hat. Und flugs sehen wir uns mitten drin in der italienischen Renaissance bei Bellini und flugs wieder bei den Flandern, bei Memling und Gerard David . . .

Ein Bild des Gerard David gibt gewissermaßen auch den künstlerischen Ton an in der Diele des Palais von Dr. W. von Pannwitz in Berlin-Grunewald, das im Frühjahr 1914 eröffnet wurde und in seiner meisterlichen räumlichen Ausgestaltung, mit seinem Millionenschatz an erstklassigen Bildern, Plastiken, Tapisserien, Möbeln, Majoliken und Porzellanen eine der großartigsten Sehenswürdigkeiten Deutschlands ist. Dieser Gerard David nun, eine „Madonna, dem Kinde die Suppe reichend", stammt aus der Madrider Sammlung Traumann und ist in seinem samtenen blauen Raffael-Kolorit und seiner köstlichen Modellierung wohl das reizvollste Werk Gerard Davids im Berliner Besitz. Das Bild des Meisters von Brügge, dessen Altarflügel aus der Sammlung Rudolf Kann 400000 Fr. gekostet haben, gibt also, wie gesagt, in der Pannwitzschen Diele (siehe Abb. 60) den künstlerischen Ton an. Roter Brokatello schmückt die Wände des 15 m hohen Raumes, und prachtvolle alte Samte hängen, als Farbenflecke gedacht, von den Umgängen herab, zu denen eine im Stil der altflorentiner Palazzi gehaltenene Treppe (mit ausschreitendem Löwen) emporführt. Und diese Treppe scheint fast nur wegen ihres Hauptschmucks geschnitzt zu sein, eines raren französischen Gobelins (um 1580) mit einer weltlichen Darstellung Maximilians I. Das ist aber überhaupt das Eigenartige an diesem von Dr. von Pannwitz selbst ersonnenen Hause, daß einzelne Säle, ja selbst einzelne Wände

oft bloß der Kunstwerke halber gebaut scheinen. Im tizianfarbenen Empfangssaal, im meergrünen Musiksaal, der den Stil des Louis XV.



Abb. 60. Diele im Palais von Pannwitz in Berlin-Grunewald.

verkörpert, im ovalen Louis XVI.-Boudoir mit seinen Dutzend Meißener Krinolinengruppen (mit schwarzem Fonds) und den be-

rühmten Eiskühlern aus dem Sèvres-Service Katharinas II., fügt sich Kunstding an Kunstding harmonisch in den Raum. Und am köstlichsten vielleicht im Renaissancesaal, mit dessen grünem Wandton die Silberbecher und Majoliken in den Vitrinen zauberhaft zusammenstimmen. Ein Kamin von Francesco da Simone ist hier eins der edelsten Stücke. Eine Madonna von Donatello hängt darüber, eines von vier Meisterwerken der Renaissance, die sich Dr. von Pannwitz mit großer Mühe von Bardini holte; die drei übrigen waren: ein Lucca della Robbia, ein Rossellino und ein Desiderio da Setignano, lauter Plastiken von außerordentlicher Erhaltung. Und rechts vom Kamin hängt eine von den Perlenreihen der alten Bilder des Hauses: hier ein Rembrandt, „Mann mit dem Turban“, aus den dreißiger Jahren des Meisters, dort ein Aelbert Cuyp, hier ein Metsu und dort die zwei Hobbemas, die einst bei Lord Lansdown in London die berühmte „Mühle“ Rembrandts flankierten, die Widener in Philadelphia um zwei Millionen kaufte. Hier wieder hängt ein Steen aus der Steengrachtgalerie, dort der schöne Ostade aus der Weberschen Sammlung. Und nicht weit davon steht ein Sieneser Marmorrelief „Madonna mit Kind“, das man Vechietta zuspricht, das aber in seinen Linien reifer und duftiger ist als die Werke des Meisters. Das Relief trägt das Wappen der Chigi. Und in der Mitte des Saales breiten sich auf einem Renaissancetisch die Pannwitzschen Bronzen aus: ein sitzender Herkules von Bertoldo, in dem Augenblicke dargestellt, da er den Bogen gegen die stymphalischen Vögel abschießt, ein Riccio, ein Ghiberti. Und aus einer Vitrine leuchten die Pokale des einstigen Meyer-Rothschildschen Silberschatzes hervor und die rarsten Majoliken von Gubbio und von Deruta. Eine Vase von 1480 interessiert uns besonders: die Vorderseite zeigt einen Vogel, dessen Spruchband die Worte zeigt: „Non te posso lassare“, die Rückseite ein mit einem Pfeil durchbohrtes Herz. Das Pendant zu diesem Stücke, das offenbar ein Brautgeschenk war, steht, wenn ich nicht irre, in der Wallace-Kollektion zu London.



Abb. 61. Französischer Gobelin des 18. Jahrhunderts.
(Sammlung Dr. v. Pannwitz, Berlin-Grunewald.)

Die Sammler und das Fälschertum

Fälscherkniffe und Fälscherkünste

Watteaus Freund Gersaint sagte einmal: „Wenn man sich nur an das Schöne und an das Vollkommene hält, hat man die Genugtuung, nur Dinge zu besitzen, die einem jederzeit gefallen.“ Und Bonnaffé, der Kenner, fügt, weit mehr als hundert Jahre später, den Worten des sammellustigen Kunsthändlers hinzu: „Man laufe immer weniger Gefahr, dupiert zu werden, wenn man in jeglichem Genre — und koste es, was es wolle — sich nur an das Schöne und und an das Vollkommene hält, als wenn man sich mit mittelmäßigen Dingen zufrieden gibt, nur weil sie billiger erscheinen“ ... Beide haben recht: der Händler und der Schriftsteller. Nur daß Bonnaffé vergißt, daß seit jeher auch schöne und vollkommene Fälschungen zu großen Preisen gekauft worden sind.

Ich sagte, seit jeher. Denn es hat immer Fälscher gegeben, in jedem Lande, zu jeder Epoche. Überall, wo es Produzierende gab, gab es auch Reproduzierende, die sich wieder in zwei Gruppen sonderten: in solche, die bewußt fälschten, und solche, deren Arbeiten erst durch die Machenschaften der Vermittler zu Fälschungen wurden. Ja, es sind übrigens unter den Produzierenden selbst immer welche gewesen, die aus unbezähmbarer Sucht, ihren Gegnern es gleichzutun, deren Arbeiten nachgeahmt und so die Rolle der Fälscher gespielt haben. Und neben den Künstler-Fälschern aus Ehrgeiz und Neid gab es Künstler-Fälscher aus Eitelkeit, Nachahmungslaune, Humor, Spottlust, und solche wieder, die aus Meisteranbetung zu Nachahmern wurden und durch

gewissenlose Händler zu unfreiwilligen Fälschern. Zenodorus, der große Bildhauer und Ziseleur, der von den Avernern für eine Statue des Merkur, an der er, nach Plinius, zehn Jahre gearbeitet hatte, 40 Millionen Sesterzien erhielt, machte zwei Becher des berühmten Calamis „so meisterlich nach, daß sie von den Originalen nicht zu unterscheiden waren“. Um jene Zeit waren übrigens auf dem römischen Kunstmarkt zahlreiche Bronzepferde, deren Vorbilder gleichfalls auf Calamis zurückgingen, den H. Meyer für den größten Pferdebildner erklärt hat und von dem auch die Pferdeköpfe am Parthenongiebel stammen sollen.

Seltsam, aber trotz seinem Unterschiebungsmotiv durchaus sympathisch, ist der Fall Apelles-Protogenes. Der größte Maler des Altertums, von dem die Schriftgelehrten behaupteten, daß er selbst Dinge malte, „die nicht malbar sind, wie Donner, Blitz und Wetterschlag“, hatte mehrere Werke des Protogenes für seine eigenen ausgegeben, um dem von ihm aufrichtig bewunderten, doch von der Mitwelt verkannten Kollegen sowohl Anerkennung als auch höhere „Preise“ zu schaffen. Und vor einem ähnlichen Fall stehen wir im Cinquecento. Nur daß Michelangelo, um den es sich hier handelt, nicht aus edler Kameradschaft, sondern aus Eifersucht vorging, als er an dem Entwurf Sebastiano del Piombos zur „Auferweckung des Lazarus“ eifrig mitarbeitete. Mit dem „Lazarus“, der heute die Nationalgalerie zu London schmückt, hat Fra Sebastiano mit — Raffaels „Verklärung“ konkurriert. Man kann hier also ruhig von Fälschungsabsichten Michelangelos aus Eifersucht oder Neid gegenüber — Raffael sprechen. Aber Michelangelo hatte einmal in seinen jungen Jahren auch aus Gewinnsucht gefälscht. Condivi berichtet, daß Lorenzo de’Medici, von dem der Künstler erhoffte, daß er seinen „Cupido“ erwerben würde, Michelangelo die Anregung gab, das Werk als „Antike“ zu präparieren. Worauf der einundzwanzigjährige Meister seiner Arbeit, wie Karl Frey sich ausdrückt, „ein altertümliches Aussehen“ verlieh. „Aber nicht gut denkbar ist,“ meint der unvergeßliche Kunsthistoriker der Berliner Universität (im Gegensatz zu anderen Beurteilern), „daß Michelangelo die Oberfläche der Statue an

manchen Stellen gleichsam aufgerissen habe, als wäre sie verwittert gewesen. Er hätte es dann durchweg tun müssen, oder die Absicht wäre sofort erkannt worden. Und gänzlich ausgeschlossen ist, daß er sein eigenes Werk verstümmelt habe." Frey zieht nun auf Grund der Fälschertechnik-Kniffe den wohl richtigen Schluß, daß sich der Künstler offenbar nur darauf beschränkt habe, „dem Marmor eine gelblich-dunkle, doch fleckige Tönung zu applizieren, als hätte ihn die Bodenfeuchtigkeit angegriffen. Auch ließ er wohl an vertieften Stellen Erde haften, wie dies bei ausgegrabenen Stücken zu beobachten ist . . ." Der Kardinal Raffael Sansoni-Riario in Rom war der Käufer dieses „antiken" Cupido. 200 Dukaten zahlte er dafür dem Händler Baldassare. Aber daß er bald seiner Sache nicht sicher war, dazu trug zweifellos die Fälschungsepidemie besonders bei, die im Rom des Quattrocento-Ausganges herrschte. Rom wurde mit „Antiken" geradezu überschwemmt, und da viele große Sammler zu den Betrogenen zählten, glaubte auch schließlich nicht der Kardinal an die Echtheit seines Cupido. Er sandte einen von seinen Edelleuten nach Florenz, wohin die Fälscherspur führen konnte, und bei einem Besuch, den der Vertraute des Kirchenfürsten auch bei Michelangelo machte, wurde das Rätsel gelöst: der Meister selbst legte das Geständnis ab, daß der Cupido sein Werk war.

Neben Lorenzo de'Medici verursachte noch ein anderer Mediceer eine der berühmtesten Fälscheraffären. Ottaviano de'Medici war es nämlich, der Andrea del Sarto bewog, Raffaels Porträt „Leo X." genau zu kopieren, um sodann die gelungene Fälschung dem Herzog von Mailand zuzustellen, der den Papst Clemens VII. um das Original gebeten hatte. Das war also eine Fälschung auf Bestellung. Aber das Cinquecento hatte auch Künstler, die in der „Nachbildung" der Großen ihrer Zeit so Außerordentliches leisteten, daß ihre künstlerischen Kopien schon von den Zeitgenossen mit dem Namen jener Meister benannt wurden, denen sie aus reiner Anbetung nachgemalt hatten. Daß man manche Werke des Hans von Calcar für Tizians hielt, manche Werke des Andrea Commodi für Correggios, ist bekannt. Auch Kopien nach Dürer „bestimmte" man schon damals „als" Dürer.

Um das Ende des 17. Jahrhunderts tauchten auch in den Niederlanden und namentlich in England zahlreiche Fälschungen auf, und zumeist Fälschungen nach italienischen Meistern. Es waren in der Hauptsache Arbeiten des Simon du Bois, der als talentvoller Maler galt, der aber einen besonderen Hang zum Fälschen hatte und diese Liebhaberei mit den Worten entschuldigte, „die Welt würde ihm nicht Gerechtigkeit widerfahren lassen, er müßte es also selber tun“. Als du Bois nach London kam — das war um 1685 — riß man sich dort eben um zahlreiche Rubens, die aus der Werkstatt des Antwerpeners — Johann Pieters stammten. Vor seiner Fälscherkarriere ist es Pieters so elend gegangen, daß er beim Nuntius in London „Bedienter“ wurde und später noch „Handlanger“ bei Gottfried Kneller.

Um die gleiche Zeit entlarvte man den Venetianer Sebastiano Ricci (nicht zu verwechseln mit dem Veroneser Domenico) als „Plagiator“, und um die gleiche Zeit fälschte Pierre Mignard in Paris, einfach bloß aus Humor und aus Spottlust, die Bilder seiner Kollegen vom Hofe Ludwigs XIV. sowie etliche Meisterbilder der Renaissance. Damals kam gerade der Schweizer Joseph Werner nach Paris, den man dann ein Jahr nach Mignards Tode (1696) an die neugegründete Akademie in Berlin berief. Ich erwähne diese Tatsache nur deshalb, um auf ein heute kaum bekanntes Berliner Geschehnis hinzuweisen. Ein Sohn Joseph Werners war hier nämlich die Veranlassung zu einem großen Fälscherskandal. Er ließ bei einem routinierten Italiener Kopien nach den wertvollen Gemälden herstellen, die von der Berliner Akademie angekauft worden waren, und hängte die Fälschungen an die Stelle der Originale. Als man die Sache entdeckte, war der junge Werner verschwunden, und auch die Berliner Originale waren mit ins Ausland gewandert.

Niemals aber reichte die Fälscherindustrie so erschreckend weit wie heute. Verlockt durch die enorme Entwicklung des Sammelwesens, des Kunstmarkts, der Preise, werden begabte Künstler den gewerbsmäßigen Fälschern zugetrieben, werden ganze Fabriken gegründet, aus denen man Möbel, Bilder, Skulpturen, Porzellane, Fayencen usw. in ziemlich erheblicher Menge — denn der „Bedarf“

ist groß — in alle Welt exportiert. In China und Japan feilschen die Reisenden um Pariser Alt-China- und Japan-Porzellane, in Venedig um böhmische Murano-Gläser, in Wien um Berliner Füger-Miniaturen, in Paris um Wiener Corots, in Augsburg um Londoner Silberhumpen. Und die Reihe ginge, wenn man sie fortsetzen wollte, fast ins Unendliche.

Es vergeht kein Jahr ohne seine Bilderfälschungsaffären, kein Jahr ohne seine Antiquitätenfälschungsprozesse. Dabei scheint es nicht unwichtig, daß heute gerade die Fälschungen moderner Gemälde so stark überhandnehmen. Man erinnert sich noch der angeblichen Lenbach, mit denen der Kunstmarkt vor einigen Jahren getäuscht worden ist; aber auch Menzel, Leibl und Böcklin werden mit Vorliebe imitiert. 1908 wimmelte es in Berlin von falschen Menzel-Bildern, und damals erzählte mir der Bildersachverständige am Kammergericht, Karl Wachtler, folgendes charakteristische Schulbeispiel:

„Ein in der Gesellschaft sehr bekannter Kommerzienrat kommt eines Tages zu mir: ‚Ich habe einen Menzel für 18000 M. gekauft. Bitte, sehen Sie sich ihn an.‘

Ich gehe also hin und lasse mir von dem Herrn seine Bilder zeigen. Er hat eine ganze Menge. Plötzlich sage ich: ‚Nun zeigen Sie mir, Herr Kommerzienrat, endlich mal Ihren Menzel!‘

Der Kommerzienrat ist perplex und sagt: ‚Ja, haben Sie ihn denn nicht bemerkt?‘

‚Wo?‘ frage ich.

‚Unter diesen Bildern‘, antwortet er.

‚Nein‘, sage ich, während der Kommerzienrat schnell auf ein Bild hinweist, das 1868 signiert ist. Ich fixiere das Bild, das zwei Frauen auf einem Balkon stehend und einem Fackelzug nachsehend, darstellt, sehr genau und konstatiere, daß es aus der belgischen Schule von 1840 stammt.

‚Das ist nicht möglich‘, wirft der Herr Kommerzienrat ein, und erzählt mir, daß ein ungemein geschätzter Berliner Künstler — ich will seinen Namen nicht nennen — dem Kunsthändler, der diesen ‚Menzel‘ zu verkaufen hatte, die schriftliche

Bestätigung gegeben hat, daß dieser ‚Menzel' ein echter Menzel ist.

‚Ja, dann hat sich eben', erwiderte ich, ‚Herr Professor . . . geirrt.'

Natürlich ist die Sache dem Kommerzienrat nicht angenehm. Es kommt zum Prozeß. Zwei Professoren der Akademie werden



Abb. 62. Holländischer Bronzemörser des 17. Jahrh.
Beispiel einer Datum-Fälschung. Ursprüngliches Datum 1660.

herangezogen, um ihr Gutachten über die ‚Echtheit' dieses Menzel abzugeben. Als aber die Herren an dem Bilde des Kommerzienrats Qualitäten entdecken, die auf einen ‚echten Menzel' schließen lassen, setze ich einen Termin fest, der in der Nationalgalerie angesichts der 43 Menzel, die sie besitzt, stattfinden soll.

Was auch geschieht. Der angebliche Menzel wird in die Galerie geschafft, und die Herren Professoren, denen sich einige Kollegen von der Akademie angeschlossen haben, untersuchen nunmehr das Bild. Sie bestätigen schließlich mein Urteil, und der Herr Kom-

merzienrat gewinnt den Prozeß. Die 18000 M. werden zurückgezahlt.“ . . .

Das ist wirklich ein Schulbeispiel. Übrigens sind auch um jene Zeit Hugo v. Tschudi, der damals Direktor der Nationalgalerie war, zwei Menzel angeboten worden: ein alter Mann und eine alte Frau. Es waren, wie Tschudi mir sagte, gut gemalte Bilder, die aber nicht aus Menzels Atelier, sondern aus der Schule Gussow stammten. Mit „Menzel“ waren sie allerdings signiert.

In Berlin selbst dürften keine Bilderfälscher sitzen, zum mindesten keine großen. Hier wird der Markt von München aus und aus Österreich genügend reich „versorgt“. Aber das Unglück ist, daß sich das Publikum nicht selber schützt. Es kommen Reisende, die ihre Originale zeigen, auf denen die Leute das Signum Böcklin oder Michetti zu sehen glauben. Und die Leute gehen auf den Leim. Prozessieren sie, dann richten sie nichts aus. Es gibt in Berlin einen Kunsthändler, der vom Gericht einfach nicht weg kommt, der aber noch niemals einen Prozeß verlor, weil er das Geschäft nachweislich immer korrekt abgeschlossen hat. Denn die Bilder, die der Laie für Böcklin erhält und kauft, oder für Michetti, sind nicht Böcklin, sondern Röcklin signiert, und der Italiener Michetti kommt unter den Namensvariationen Mingetti, Micetti, Mincetti und Mingatti in den Handel. Jeder Richter weiß das, keiner aber kann etwas dagegen machen. Und im Haag arbeiten die Fälscher der „alten“ Niederländer. Sie nehmen alte Malbretter, malen darauf ihre „Teniers“ und „Ostade“, räuchern dann die Bilder ein und „backen“ sie noch in der Röhre, um den „Craquelé“ zu erzeugen. Auch in Belgien betrieb man dieses Verfahren lange Zeit mit Erfolg.

In der Wilhelmstraße zu Berlin lebte viele Jahre ein Maler, der die Hauptmeister der Wiener Miniaturisten so täuschend kopierte, daß selbst die gewiegtesten Kenner im ersten Augenblicke stutzig wurden. Dieser Miniaturenfälscher — er ist heute schon unter den Toten — hatte eine besondere Liebe für Füger, der heute mit 12000—20000 M. im Handel steht.

Auch an die alte Graphik wagen sich die Fälscher heran. Einen

von ihnen lernte Berlin im Winter 1913 kennen. Josef Kuderna, dem man damals den Prozeß machte, war zwar nicht einer von den Künstlern unter den Fälschern und auch keiner von jenen begabten Spezialisten, die sich nur auf eine einzige Kunstgattung werfen, sondern der Typus des kleinen, aber vielseitigen Fälschers. Als ich ihn auf der Anklagebank sah und ihn sprechen hörte, empfand ich, daß er keine von den Hochstaplernaturen war, die die Sehnsucht nach großen Geldern treibt, vielmehr einer, der bloß weiterleben wollte, einer der sich bloß ein paar Mark erfälschen wollte, um Brot zu haben. Die Schlußszene, die er knapp vor dem Urteilsspruch der Richter aufführte, hatte vielleicht etwas Tragisches. „Ich habe doch noch“, rief der Dreißigjährige, „Hoffnungen ans Leben, ich möchte das bescheidenste Leben anfangen. Wenn Sie nur wüßten, hoher Gerichtshof, wie's mir im Leben ergangen ist. Ich habe als Schauspieler kaum siebzig Mark im Monat verdient...“ Ja, der Kunstfälscher Joseph Kuderna, der vom Schöffengericht Berlin-Mitte zu sechs Monaten Gefängnis verurteilt wurde, ist Schauspieler gewesen. Irgendwo in Berlin. Aber ehemals war er Beamter. Sogar im Handelsministerium in Wien. Und da war eines Tages plötzlich die Unglücksstunde gekommen: er stahl aus der Wiener Staatsbibliothek eine Reihe von alten Büchern. Acht Monate Kerker saß er ab, und dann ging's sofort in die Welt hinaus, nach Deutschland und Frankreich und wieder nach Deutschland. Aber die Kerkerhaft hatte dieses „Zigeunerblut“ — so nannte ihn der Richter — keineswegs gebessert. Denn eines Tages packte ihn, der einmal Literatur und Musik studiert hatte und sich auf alte Zeichnungen, Handschriften und Silhouetten wohl verstand, die stürmische Gier, zu fälschen. Und so fälschte er schlecht und recht seine lieben alten Zeichnungen, Silhouetten und Autographen. Schnitt und zeichnete das Porträt von Richard Wagners Großvater, von Wagners Mutter usw. und bot die Blätter vielen deutschen Antiquaren an, bis ihn einer eines Tages festnehmen ließ. Damals gab ihm das Gericht von Bayreuth fünf Monate Gefängnis.

Das war im August des Jahres 1912. Und der Fälscher saß noch in der Zelle, als sich auch andere Antiquare meldeten. Denn

Kuderna war überall aufgetaucht. Bald in Osnabrück, bald in Rostock, bald in Bonn, bald in Braunschweig. Überall suchte er seine Silhouetten, Autographen und Zeichnungen anzubringen. Aber wie er es tat, das zeugt nicht von der Art eines großen Hochstaplers. Bloß mit einigen Mark gab er sich zufrieden. Hatte z. B. in Rostock für acht Silhouetten nicht mehr als 18 Mark verlangt, und in Bonn erhielt er von einem Herrn des Beethoven-Hauses für ein Beethoven-Autogramm, das, wenn es echt wäre, mit vielen Hunderten bezahlt würde, sage und schreibe 30 Mark. Und auch Berlin hat er heimgesucht. Einmal im Jahre 1910, wo er an Henrici falsche Silhouetten verkaufen wollte, und dann zwei Jahre später, wo ihm Martin Breslauer die Fälschung einer Zeichnung von Königin Louisens Vater auf den Kopf zusagte.

Die Graphik war jederzeit ein beliebtes Fälschungsobjekt, ja manche besonders begehrte Meister sind schon zu ihren Lebzeiten in Massen gefälscht worden. Chodowiecki zum Beispiel. 1793 schreibt er selbst an seinen Freund Anton Graff:

„Ich möchte doch wissen, wer in aller Welt sich die Mühe gibt, meine Seltenheiten nachzustechen, entweder er muß müssige Hände haben oder es muß wass damit zu verdienen seyn.“

Und in dem gleichen Jahre spricht Chodowiecki nochmals von den Fälschungen seiner Blätter:

„Ich beklage Sie, lieber Freund,“ so spricht er Graff an, „daß Sie auch von der Krankheit, mein Werk zu complettiren, sind befallen worden, diese Krankheit ist beynah so schlimm als wie die Gicht, man hatt Mittel gefunden sie zu lindern, aber es sind paliätive, d. ist, man hat verschiedene sehr gut nachgestochen, und viele Sammler damit betrogen, aber wenn man dann endlich den Betrug bemerkt, so verdoppeln die Schmerzen, denn man muß die Kopien eben so theuer bezahlen als obs die originale wären, so gings dem Herrn von Oesfeld der hatte 10 Thlr. für No. 22 geben und ich bewiess ihm dass es eine Kopie war, auch von No. 16 und 53 hab ich Kopien gesehen aber wer weiss was noch ist kopiert worden und mir noch nicht zu gesicht gekommen ist, denn ich wundre mich offt wenn

mir dieser oder jener schreibt ‚nun hab ich doch auch endlich Ihre Sammlung komplet'" ... — — —

Gleich Chodowiecki, der gefälscht und verfälscht wurde — verfälscht, indem z. B. der Berliner Stecher Hopfer (nach Engelmann) unechte „Einfälle" in die Plattenränder gestochen oder Originaleinfälle ausgeschliffen hat —, ist Dürer — Marc Anton war der erste Dürer-Fälscher —, ist Rembrandt, sind Menzel und Leibl als Zeichner besonders gefälscht worden. Menzel- und Leibl-Fälschungen treten übrigens häufiger auf, als man ahnen mag. Und in jüngster Zeit blieb auch Liebermann nicht verschont. 1918 wurden in Berlin zwei Buntstiftzeichnungen angeboten, deren Unterschriften, wie Emil Waldmann feststellte, „von der gleichen Hand" stammten und die „mit demselben Stift gemacht" waren „wie die Zeichnungen selbst". „Wirklich geschickt", sagte Waldmann, „waren nur die Unterschriften gefälscht," die Zeichnungen selbst gaben „kaum äußerlich die Art Liebermannscher Zeichenkunst wieder, innerlich und genau betrachtet" erwiesen sie sich „als äußerst kümmerliche Machwerke".

Neben Bildern und Graphik werden bestimmte Gruppen des Kunstgewerbes fabriksmäßig erzeugt: „altdeutsche Möbel", für die man in der Regel wurmstichiges, mit Säuren präpariertes Holz verwendet, italienische Majoliken und Delfter Fayencen, die Monsieur Sanson in Paris en gros verkauft, Emails, die Monsieur Soyez in Paris in die Welt setzt, allerdings unter der Bedingung, „daß sein Name und das Original, nach dem sie kopiert sind, darauf genannt werden". Diese „Signaturen" verschwinden natürlich alsbald. Aber schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts gab es in Köln, wie Stefan Beißel mitteilt, eine Fälscherfabrik, die Emails, Elfenbeinschnitzereien, Möbel usw. für Paris fabrizierte, wo ein bekannter Händler, dessen Privatsammlung eines Tages für $9^1/_2$ Millionen Fr. versteigert wurde, einer der Hauptkonsumenten war. Und daneben „machte" man in Raeren bei Aachen rheinisches Steinzeug, indem man hierzu die alten Scherben und alten Handwerkszeuge benutzte.

Dieses Aufarbeiten der Dinge aus altem Material wurde eine

besondere Gattung der Fälscherindustrie. Am sichersten merkt man es beim Porzellan. Sèvres, Meißen und Wien waren schließlich immer begehrt und wurden auch in frisch dekoriertem Zustand — die Händler kauften nämlich die unbemalten, halb zerbrochenen Porzellane der Manufakturen auf — zu respektablen Preisen abgesetzt, und nun tritt seit einigen Jahren auch Berlin auf den Plan. Das Berliner Porzellan, das die Fälscher nehmen, ist zwar alt und echt, aber die Bemalung ist neu und manchmal so schwer zu erkennen, daß oft selbst die größten Kenner getäuscht werden konnten.

Mindestens ebenso häufig wie Fälschungen kommen auch im Kunstgewerbe Verfälschungen vor. Im zweiten Teil der berühmten Lanna-Sammlung befand sich ein Hochrelief aus Kehlheimer Stein, das „Susanna im Bade“ nach einem Stich von Aldegrever darstellt und von dem Nürnberger Georg Schweigger stammt. Dieses echte Relief (siehe Abb. 63), das von der Auktion bei Lepke für 18100 M. ins Wiener Hofmuseum ging, war als Fälschung präpariert worden. Das Werk ist 1641 datiert. Der Fälscher glaubte nun, es würde den Wert des Stückes erhöhen, wenn er es um etwa hundert Jahre zurückdatierte. Er deckte also die erste Signatur „Georg Schweigger in Nürnberg Anno 1641“ mit Graphit und Wachs zu und wandelte in der Jahreszahl 1641 die 6 in eine 5 um. Lanna hatte denn auch das Relief als Arbeit des 16. Jahrhunderts gekauft. Als aber Hans Carl Krüger die Sammlung katalogisierte, kam ihm, da der Aldegrever-Stich „Susanna im Bade“ von 1555 datiert ist, die Zahl 1541 verdächtig vor, und er begann das Relief mit Terpentin zu waschen, bis die echte Signatur zum Vorschein kam und die Verfälschung aufgedeckt war.

Von einem andern amüsanten Beispiel von Datum-Fälschung erzählte gern der alte Brinckmann. Unter den Raffael-Teppichen im Kensington-Museum zu London stand vor einigen Jahrzehnten eine wundervolle Intarsientruhe als einziger edler Schmuck. Als nun Brinckmann das Möbel näher besah, erkannte er es, wie ich Mitteilungen Robert Schmidts entnehme, als eine Vier-

länder Truhe, bei der man aus der Jahreszahl 1835 eine 1535 gemacht hatte. Die Truhe verschwand dann natürlich „schamhaft



Abb. 63. Georg Schweigger: „Susanna im Bade.
Aus der Sammlung Lanna.

in der Versenkung“. — Der hier abgebildete holländische Bronzemörser (Abb. 62), auf den mich Schmidt aufmerksam machte, zeigt gleichfalls deutlich die Verfälschung: die Jahreszahl ist durch Veränderung der 6 in eine 5 um hundert Jahre rückverlegt worden.

Noch Mitte der neunziger Jahre führte Justus Brinckmann, der der eifrigste Bekämpfer der Fälscher war, in seinen Hamburger Vorträgen aus, daß zu den „wenigen Gebieten", die frei wären von den trügerischen Nachahmungen, die mittelalterlichen Gewebe zählen, „die, abgesehen von der Schwierigkeit der Nachahmung der alten Farben und des Goldes, die Herstellung nur im großen lohnen und dadurch den Fälschern keinen Gewinn bringen würden; ferner Bildteppiche, Gobelins, deren Anfertigung in unseren Tagen höhere Kosten erfordert als ihr Verkauf als Altsachen decken würde". Heute nach zwanzig Jahren gibt es auch diese „wenigen Gebiete" nicht mehr . . .

Die Bronzeplastik galt gleichfalls noch vor kaum zwei Jahrzehnten für ziemlich „immun". Die großen Preise nun, die für Renaissancebronzen angelegt wurden, haben die Fälscher glücklich auch für dieses Gebiet gewonnen. „In Venedig tauchten", wie Bode erzählt, „nacheinander ein paar Bronzestatuen auf, die dem berühmten Meister der Statuen von Adam und Eva am Eingang des Dogenpalastes, Antonio Rizo, zugeschrieben wurden. Die erste dieser Bronzen, den Adam, kaufte der Louvre, und zwar für 40000 Fr.; für die Eva fand sich aber bald darauf ein Käufer in einem bekannten Sammler, und ein drittes ähnliches Figürchen fand noch ein paar Jahre später in dem Direktor des Pester Museums einen Abnehmer, nach dessen schmachvollem Zusammenbruch es dem Berliner Museum von „kompetenter" Seite sehr warm empfohlen wurde. Die Bronzen waren dadurch sehr geschickt nachgeahmt, daß auch die undurchsichtige schwarze Lackschicht, die die Quattrocentobronzen regelmäßig bedeckt, und sogar die Patina, die sich auf den Höhen beim allmählichen Abreiben des Lacks bildet, von den Fälschern täuschend nachgeahmt war." Daß schließlich auch die moderne Plastik dem Fälschertum gegenüber schutzlos ist, bewies der Fall Rodin, der zu Beginn des Jahres 1919 die Sammler von Paris beschäftigte. Wie viele falsche Rodins kaum mehr als ein Jahr nach dem Tode des Meisters († 17. Nov. 1917) in den Handel kamen, ist selbstverständlich nicht bekannt. Es steht nur fest, daß die Fälscher

so virtuos operiert haben, daß selbst die eingefleischten Rodin-Verehrer in die Falle gingen.

Eine andere höchst amüsante Art der Fälschung schilderte der



Abb. 64. G. Bastianini, Savonarola.
Victoria and Albert Museum (Kensington-Museum), London.

Schwede F. W. Sandberg in einem Bericht, den er der Jury der Pariser Weltausstellung über die Kniffe der Altertumsfälscher erstatten mußte. Eines Tages entdeckte er nämlich in einem alten Viertel von Paris in der Nähe der Bastille eine Fabrik „alter Meister“,

„Antiquitäten“ und „Reliquien“. Als er die Fabrik betrat, merkte er einen brenzlichen Geruch und bekam schließlich heraus, daß man gerade eine alte spanische Goldledertapete fabrizierte. Die Tapete stellte Szenen aus den Kämpfen der Kreuzritter reliefartig dar. Bis in die kleinsten Einzelheiten war alles so „echt“, daß jeder, der die Fabrikation nicht kannte, glauben mußte, daß er eine viele hundert Jahre alte Arbeit vor sich habe. Köstlich war die Art, wie man die kleinen Erhöhungen und Tüpfel, die altem Leder das eigentümliche Aussehen zu geben pflegen, herstellte. Zuerst strich man Sirup auf die Stellen, wo die Tüpfel sitzen sollten, und dann ließ man eine Menge Schwaben über den Sirup herfallen. Diese machten sich eifrig an den Leckerbissen und setzten gleichzeitig die kleinen Tüpfel ab, die das beste Zeichen für das hohe Alter und den antiken Wert bilden ...

Die „Truchers“ sterben eben nicht aus, und es sind unter ihnen oft Meister von besonderem künstlerischen Rang. Etwa der in Odessa lebende Goldschmidt Israel Rouchomowski, dessen bekannte „Tiara des Saitaphernes“ dem Louvre für 200000 Fr. angehängt wurde, oder Giovanni Bastianini, ein ins 19. Jahrhundert verschlagener Renaissance-Mensch mit einem angeborenen Renaissance-Empfinden. Der Bildhauer Paul Dubois erklärte — nach Eudel — offen, „er begreife nicht, wie ein Künstler der Gegenwart sich so sehr in den Geist des 15. Jahrhunderts einzuleben vermöge“. Das Louvre hatte nämlich eine Büste des Dichters Benivieni erworben und als hervorragende Quattrocento-Arbeit in die Nähe des Gefangenen von Michelangelo gestellt, bis eines Tages die große Überraschung kam, daß der zeitgenössische Florentiner Bastianini (1830—1868), der für den Händler Freppa arbeitete, der Schöpfer der Dichterbüste sei. Ein Tabakarbeiter hatte Bastianini für diese Dichterbüste Modell gesessen. „Ferner hatte Bastianini“, wie in Eudel-Rößlers „Fälscherkünsten“ betont wird, „nach einer alten Medaille eine Büste Savonarolas modelliert, die der Händler Vincenzo Capponi für 640 Lire kaufte und für 10000 Lire an zwei Künstler, Banti und Corta wieder verkaufte, die sie 1864 im Palazzo Riccardi zum Besten der Armen als Florentiner Renaissance-



Abb. 65. G. Bastianini, Madonna mit Kind.
Victoria and Albert Museum (Kensington-Museum), London.

arbeit ausstellten. Alle Welt ließ sich täuschen, nur Dr. Foresi nicht, 1868 tauchte der Savonarola in einer Versteigerung auf. Seitdem ist (auch) diese Büste verschollen."

Die Büste ist nicht verschollen. Sie befindet sich gleich einer „Madonna mit Kind" im Victoria and Albert Museum (Kensington-Museum) in London und ist dort, ebenso wie die „Madonna" — das Kensington-Museum gestattete mir in liebenswürdigster Weise die Reproduktion der beiden Stücke —, als Werk Giovanni Bastianinis (Abb. 64 u. 65) bezeichnet. Denn dieser originelle Fälscher verdient es ohne Frage, den talentvollsten Plastikern des 19. Jahrhunderts zugezählt zu werden.

Daß nun heute die Museen jegliches Fälschertum energisch bekämpfen und keine Gelegenheit unbenutzt lassen, um die Fälscher oder deren Vermittler vor Gericht zu ziehen, ist selbstverständlich. Und diesem gerechten Kampfe gegen Schwindel und Betrug treten auch alle die Händler bei, die etwas auf sich halten mögen. Was aber den neuen und jüngsten Privatsammlern not tut, um den Fälschungen überhaupt aus dem Wege zu gehen, ist vor allem: Vertiefung des Wissens auf jenen Gebieten, auf denen sie sammeln und zu sammeln beginnen, intensives Eindringen in die Techniken jener Kunstgattungen, die sie studieren. Und eins noch ist nicht zu vergessen: ein enger Anschluß an die Museen!

Benutzte Literatur

Armstrong, W., Geschichte der Kunst in Großbritannien und Irland, Stuttgart 1909.

Beger, L., Thesaurus Brandenburgicus, Berlin 1696—1701; Thesaurus Palatinus, Heidelberg 1685.

Beißel, St., Gefälschte Kunstwerke, Freiburg 1909.

Biermann, G., Zeitgeschmack und Kunsturteil, Leipziger Neueste Nachrichten, April 1910.

— Deutsches Barock und Rokoko, herausgegeben im Anschluß an die Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst, Darmstadt 1914. (Leipzig,)

Bode, W., Die Kunstsammlungen Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin Friedrich in Schloß Friedrichshof, Berlin 1896.

— Die Sammlung Oskar Hainauer, Berlin 1897.

— Aus dem modernen Kunst- und Antiquitätenhandel, Münchner Allg. Ztg., Beilage, Juli 1900.

— Galerie Alfred Thieme, Leipzig 1901.

— Die amerikanische Konkurrenz im Kunsthandel. Kunst und Künstler, Berlin 1, 1903.

— Alte Kunst in den Vereinigten Staaten, Die Woche, Berlin, Dezember 1911, Januar 1912.

— Die Sammlung von Kaufmann und ihre Versteigerung, Velhagen & Klasings Monatshefte, Februar 1918.

Boisserée, S., Leben und Briefe, Stuttgart 1862.

Bonnaffé, E., La commerce de la curiosité, Paris 1895.

Burckhardt, J., Die Kultur der Renaissance in Italien, Leipzig 1869.

— Der Cicerone, Leipzig 1898.

Cicero, In Verrem und de officiis, herausgeg. von Heine, Berlin 1884.

Donath, A., Berliner Kunstwanderungen, Neue Freie Presse, Wien, Okt. 1902.

— Berliner Privatsammlungen, Vossische Zeitung (April, Mai 1905). — B. Z. am Mittag (Jahrgänge 1909 und 1910). — Velhagen & Klasings Monatshefte (September 1910, Juni 1911, Jahrgänge 1912 und 1913).

— Privatsammlungen im Reiche, B. Z. am Mittag, 1910 und 11.

Donath, A., Der Sammler Lanna, Frankfurter Zeitung, März 1911.
— Die Auktion Lanna, Der Cicerone, Leipzig, Heft 7, 1911.
— Krieg und Kunstmarkt, Frankfurter Zeitung, März 1915.
— Erinnerungen an die Ebner-Eschenbach, Berliner Tageblatt, März 1919.
— Der Umfang des Berliner Sammelwesens, Die Woche, Heft 12, 1919.
— Künstler als Fälscher, Die Woche, Heft 19, 1919.
— Die Auflösung der Sammlung James Simon, Velhagen & Klasings Monatshefte, Mai 1919.
Dresdner, A., Die Entstehung der Kunstkritik, München 1915.
Dreßlers Kunstjahrbuch, Rostock 1909, 1913.
Drey, P., Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst, Stuttgart 1910.
Drugulin, W. E., Allgemeiner Porträtkatalog, Leipzig 1860.
Dusmenil, M. J., Amateurs étrangers, Paris 1860.
— Histoire de plus célèbres amateurs italiens, Paris 1853.
Engelmann, W., Daniel Chodowiecki, Leipzig 1857.
Eudel, P., L'Hotel Drouot, Paris 1886.
— Fälscherkünste (bearbeitet von B. Bucher und herausgeg. und ergänzt von A. Roeßler), Leipzig 1909.
Falke, J. v., Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein, Wien 1877.
Falke, O. v., Das Rheinische Steinzeug, Berlin, 1908.
Fiedler, C., Über Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, Leipzig 1876.
Fischer, E., Antiquitätenindustrie, Plutus, Berlin, Okt. 1907.
Fleischer, V., Rubens' Darstellungen der Geschichte des Konsuls Decius Mus in der Liechtenstein-Galerie, Neue Freie Presse, Wien, Okt. 1907.
— Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler, Wien 1910.
Floerke, H., Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte, München 1905.
Frey, K., Michelagniolo Buonarroti, Berlin 1907.
Friedeberger, H., Die Jahrhundertausstellung deutscher Kunst in Darmstadt 1650—1800, Cicerone, Juli 1914.
Friedländer, M. J., Die britische Porträtmalerei, Frankfurter Zeitung, Januar 1911.
Frimmel, Th. v., Anonimo Morelliano, Wiener Quellenschriften, Neue Folge I, 1888.
— Kleine Galeriestudien, Bamberg 1892.
— Handbuch der Gemäldekunde, Leipzig 1894.
— Galeriestudien, München 1898.
Furtwängler, A., Über Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit, München 1899.

Furtwängler, A., Neuere Fälschungen von Antiken, Berlin 1899.
Goethe, Leben des Benvenuto Cellini, Tübingen 1803.
— Dichtung und Wahrheit, Weimar 1905.
Goncourt, E. u. J. de, Die Kunst des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1908.
Gotzkowsky, J. E., Geschichte eines patriotischen Kaufmanns, 1769.
Groß, H., Der Raritätenbetrug, Berlin 1901.
Hannover, E., Die Sammlung Heinrich Hirschsprung, Kunst und Künstler, 1, 1903.
Hirth, G., Aufgaben der Kunstphysiologie, München 1891.
Hyltén-Cavallius, H., Samlari i Sverige, Göteborg 1910.
Jahn, O., Die alte Kunst und die Mode, 1868.
Justi, K., Briefe des Barons Philipp v. Stosch, Marburg 1872.
Justi, L., Die Zukunft der Nationalgalerie, Berlin 1918.
— Valentiners Vorschläge zur Umgestaltung der Museen, Zeitschrift für bildende Kunst, April/Mai 1919.
Klemm, G., Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland, 1838.
Koch, G., Kunstwerke und Bücher auf dem Markte, Eßlingen a. M. 1915.
König, A. B., Versuch einer historischen Schilderung der Hauptveränderungen der Religion, Sitten, Gewohnheiten, Künste, Wissenschaften etc. der Residenzstadt Berlin seit den ältesten Zeiten bis zum Jahre 1786, Berlin 1793.
Ledebur, K. v., König Friedrich I. von Preußen, Leipzig 1878.
Lehnert, G., Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Berlin.
Lessing, J., Was ist ein altes Kunstwerk wert? Berlin 1885.
Lichtwark, A., „Aus der Praxis", Berlin 1902.
Lübke, W., Über Kunstpflege, Stuttgart 1872.
— Grundriß der Kunstgeschichte, Stuttgart 1881.
Luthmer, F., Der Schatz des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt a. M.
Martin, W., Altholländische Bilder, Berlin 1918.
Meubier, E., Jahrbuch der Bilder und Kunstblätterpreise, Wien 1910/12.
Milke, R., Museen und Sammlungen, Berlin 1903.
Mireur, H., Dictionnaire de Ventes d'art, Paris 1902.
Muther, R., Die Geschichte der Malerei, Leipzig 1909.
Neickel, C. F., Museographia, Leipzig und Breslau 1727.
Nicolai, F., Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, Berlin 1785.
— Berlin und Potsdam, 1786.
Ostini, F. v., Die Galerie Thomas Knorr, München 1901.
Pausanias, Beschreibung von Griechenland (übers. v. C. G. Siebelis), Stuttgart 1827.

Plinius d. Ä., Historia naturalis (Ausgabe von Sillig), Hamburg und Gotha 1851—57.
Plinius d. J., „Briefe“ (Döring), Freiberg 1843.
Roberts, W., Memorials of Christies, London 1897.
Rosenberg, A., Geschichte der modernen Kunst, Leipzig 1884.
Rovinski, D., L'œuvre gravé de Rembrandt, St. Petersburg 1890.
Sandrart, J. v., Teutsche Academie, 1679.
Schack, A., Graf von, Meine Gemäldesammlung, Stuttgart 1894.
Schasler, M., Berliner Kunstschätze, Berlin 1856.
Scheffler, K., Die Nationalgalerie zu Berlin, Berlin 1912.
Scherer, V., Fürstliche Kunstsammlungen des XVII. u. XVIII. Jahrh. in Deutschland. Preußische Jahrbücher, Berlin, März 1911.
— Deutsche Museen, Jena 1913.
Schlossar, J. v., Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, Leipzig 1908.
Schuchardt, Chr., Goethes Kunstsammlungen, Jena 1848.
Seidel, P., Die Beziehungen des Großen Kurfürsten und König Friedrichs I. zur niederländischen Kunst, Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen 11, 1890.
— Friedrich der Große und die französische Malerei seiner Zeit, 1892.
— Zur Geschichte der Kunst unter Friedrich dem Großen, Hohenzollern-Jahrbuch 5, 1901.
— Der Kaiser und die Kunst, Hohenzollern-Jahrbuch 11, 1907.
Smith, Catalogue raisonné, London 1831.
Spamers Illustrierte Weltgeschichte, herausgeg. von Prof. Dr. O. Kaemmel, Leipzig 1902.
Springer, A., Handbuch der Kunstgeschichte, Leipzig 1908.
Swarzenski, G., Die Sammlung Hugo Nathan in Frankfurt a. M., Kunst und Künstler, 1917.
Thouret, G., Einzug der Musen in die Mark, Hohenzollern-Jahrbuch 4, 1900.
Tschudi, H. v., Kunst und Publikum, Berlin 1899.
Ullsteins Weltgeschichte, herausgegeben von Archivrat Prof. Dr. J. v. Pflugk-Hartung, Berlin 1909.
Valentiner, W. R., Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit, Berlin 1909.
Vasari, G., Vite de' più excellenti pittori etc. (übers. von Schorn und Förster), Stuttgart 1883—89.
— Vite de' più etc., mit kritischem Apparat herausgeg. von K. Frey, München 1911.
Voll, K., Vergleichende Gemäldestudien, München 1908.

Waldmann, E., Wertsteigerung graphischer Blätter, Frankfurter Zeitung, Juni 1914.

Wolf, G. J., Bilderpreise einst und jetzt, „Die Kunst“, München, Mai 1912.

Ferner wurden u. a. durchgearbeitet:

Die Auktionskataloge von Amsler & Ruthardt, Cassirer, Henrici, Lepke und Perl in Berlin, Prestel in Frankfurt a. M., Heberle in Köln, Boerner in Leipzig, Christie in London, Helbing in München, Hotel Drouot in Paris, Gutekunst in Stuttgart, Dorotheum und Gilhofer & Ranschburg in Wien;

Die Zeitschriften: Antiquitäten-Rundschau (Eisenach), Antiquitäten-Zeitung (Stuttgart), Der Cicerone (Leipzig), Internationale Sammlerzeitung (Wien), Der Kunstmarkt (Leipzig), Die Kunstchronik, Die Kunst für Alle (München), Kunst und Künstler (Berlin), Monatshefte für Kunstwissenschaft (Leipzig), Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig).

Register

(Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen)

G

H

I

J

K

L

M



Paul Dessin
ANTIQUITÄTEN
Berlin W Lützowplatz 2


Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.
BERLIN W 62, Lutherstraße 14
Telephon: Amt Lützow 5147
Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler Band 12
::: 170 Seiten :::
BIBLIOTHEK FÜR KUNST- UND ANTIQUITÄTENSAMMLER 12
F. SCHOTTMÜLLER
BRONZE-STATUETTEN
UND-GERÄTE
123 Abbildungen
Bronze-Statuetten
und -Geräte
von Dr. F. Schottmüller
Preis elegant gebunden 8 Mark

Hermann Fröhlich
Berlin W 35

Lützowstraße 40 · Fernsprecher: Nollendorf 979

Antiquitäten

Speziell:

Möbel
Fayencen
Porzellan
Glas

Ankauf · Verkauf



Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.
Berlin W62, Lutherstr. 14 / Telephon Amt Lützow 5147
292 Seiten Markentafeln
86 Seiten Belege und Register
GRAESSE
FÜHRER FÜR SAMMLER
von
PORZELLAN, FAYENCE ETC.
15. AUFLAGE
BEARBEITET VON
E. ZIMMERMANN
BERLIN 1919.
15. Auflage, völlig umgearbeitet und mit wissenschaftlichen Belegen, Erläuterungen und Registern versehen von Professor Dr. E. ZIMMERMANN, Direktor der Porzellansammlung in Dresden
Preis geb. M. 12.—
PH






GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00110 5234

